Revista de cine

Abril 2006 - 5,60€

52 NOSFERATU

Joaquín Jordá

Dirección:

Donostiako Udala
Ayuntamiento de San Sebastián

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura, Peio Aldazabal, Jesús Angulo, Txema Muñoz y Antonio Santamarina

Fuentes iconográficas:
Dària Esteva, Donostia Kultura, Filmax, Joaquín Jordá, Iñigo Royo, Lisbeth Salas, MACBA, Massa d'Or Produccions, Notro Films, Els Quatre Gats

Fotografías de **De nens / De niños** (2003):
Jordi Oliver

Fotografías de **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004):
José González Morandi

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada, digitalización de imágenes y arte final:
Ytantos

Imprime: Gráficas ORVY (Hernani)

Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-93722-00050

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Plaza de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN
Tf.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
E-mail:
cinema_cinema@donostia.org

Foto de portada:
Veinte años no es nada / Vint anys no és res (2004).
Fotografía de
José González Morandi

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

4 Un cine de situación
Carles Guerra

11 La mirada poliédrica de Joaquín Jordá
Jesús Angulo

31 Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá
Glòria Salvadó Corretger

40 *"A mí la normalidad no me gusta"*. Un largo encuentro con Joaquín Jordá
Esteve Riambau, Gloria Salvadó Corretger y Mirito Torreiro

80 Filmografía
Laia Manresa

84 Bibliografía
Esteve Riambau

87 Abstracts

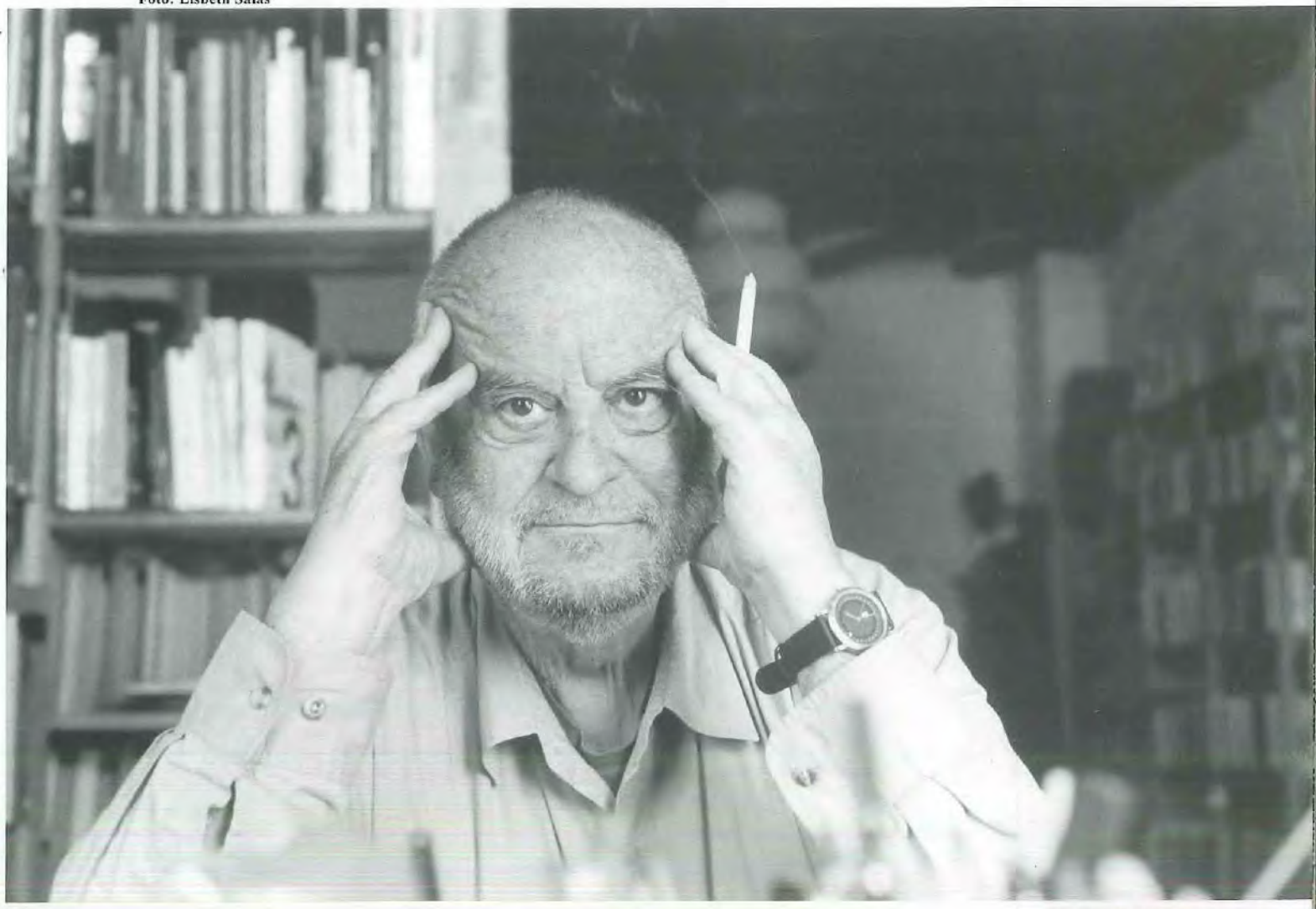
88 Índices

Un cine de situación

Carles Guerra

Joaquín Jordáren zinemagintzak lotura hertsia du sorburu duen unearekin eta film bakoitzaren inguruko baldintza historikoekin. Zinemagile katalanak ez dio arreta berezirik jartzen filmatzen dituen irudien edertasunari, berari axola zaiona irudi horien edukia eta narrazioa baita. Gizarte-eztabaidan parte hartu nahi duen egoera-zinemagintza da, gauzak nola esaten diren baino gehiago axola baitzaio zer esaten den.

Foto: Lisbeth Salas



Marzo de 2006

Joaquín Jordá (1937) es un cineasta que atraviesa circunstancias de lo más heterogéneas. Desde su participación en la Escuela de Barcelona, momento en el que produce **Dante no es únicamente severo** (1967) junto a Jacinto Esteva, en su carrera se suceden por lo menos tres modos de producción muy diferenciados. La etapa de militancia ortodoxa al servicio del PCI (Partido Comunista Italiano) y el periodo que se abre tras su regreso a España en 1973, con un lapso de por medio en el que se inhibió de hacer cine, completan este recorrido. Sin olvidar que el perfil de Jordá va más allá de la realización de películas, puesto que también es guionista, traductor y profesor.

La azarosa trayectoria de Jordá demuestra que su cine es el reflejo de modelos de producción dispares y a veces antitéticos. Todo ello justifica el que se

haya convertido en referente de jóvenes realizadores. Él ha demostrado que es posible hacer cine al margen de los dictados de la industria. En su filmografía encontraremos documentales, ficciones y películas militantes, así como formatos distintos y presupuestos desiguales. Y esto es lo que le confiere un acabado realista sin que haya tenido que recurrir a ningún tipo de naturalismo impostado. Al contrario, su cine se sostiene sobre la capacidad de reflejar y dar cabida a las condiciones materiales con las que trabaja.

En una conversación reciente con él le pregunté sobre su genuina falta de estilo. Isaki Lacuesta ya lo había apuntado en un breve texto que J. M. García Ferrer y Martí Rom incluyeron en la única monografía publicada sobre Jordá hasta la fecha. Si a Lacuesta Jordá le dijo que *"nunca se había enamorado de ninguna imagen y, sí, en cambio, de la brillantez de la mente de algunas personas que aparecen en sus filmes"* (1), a mí me aseguró que, en su caso, *"no hay estilo en la imagen y nunca he querido tenerlo"*. Después añadiría que *"el estilo está en la narración"* (2).

Esa negación del estilo no responde a una decisión premeditada. Se debe, sin más, a que Jordá no está detrás de la cámara. Tal como él mismo aseguraba en aquella conversación, *"no miro a través del objetivo, sino que me fío del operador"*. Al contrario, decía, *"participo en la construcción de la situación. Me preocupo más de la* mise en place *de la escena"*. Y proseguía diciendo: *"Estoy frente a la cámara, organizo la situación, y si acaso, después me sitúo detrás de ella"* (3). Así, concluía, *"si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho"* (4).

Sin embargo, al editar aquella entrevista Jordá exigió eliminar la última frase, la que decía: *"Si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho"*. No quería dar una imagen de director irresponsable. Por mi parte respeté su deseo y borré la frase del texto final. Aunque inevitablemente no puedo dejar de pensar que ahí está el rasgo que hace de Jordá un cineasta brillante e imprescindible. Él representa como nadie un cine de situación. Un cine que, charlando con José Luis Guerín, Jordá definió por oposición a *"los cineastas del plano fijo"* (5).

Los últimos cinco documentales realizados por Jordá representan un sólido conjunto de ensayos audiovisuales, ejemplos de un cine reflexivo. Sus películas se han convertido en referentes de un público que no se satisface con las cualidades estrictamente cinematográficas. Desde 1979, año en que realizó **Numax presenta...** (1979), las películas de Jordá han aparecido vinculadas a debates más amplios. **Numax presenta...** testimonió el cierre de una fábrica barcelonesa justo en el momento en que los políticos españoles firmaban el Pacto de la Moncloa. Después, **El encargo del cazador** (1990) cotejaba las voces de aquella generación que había protagonizado la transición democrática española y que habían sido miembros de la Escuela de Barcelona. **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999) cuestionó los límites de la psiquiatría y más tarde **De nens / De niños** (2003) trenza la regeneración urbana del Raval barcelonés con un caso de pederastia. Por último, **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004) reúne a los protagonistas de **Numax presenta...** para comprobar qué ha sido de los deseos expresados veinticinco años antes. Las historias de vida que cada uno de ellos cuentan componen un friso atípico de nuestra historia reciente. Así es como el cine de Jordá se ha asociado con la urgencia por abordar problemáticas de actualidad que a menudo también reciben una intensa atención mediática.

Y si en este texto evito referirme a la única ficción realizada por Jordá durante estos últimos años no es porque **Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque** (1996) resulte inconsistente con este modelo de producción que pretendo discutir aquí. De hecho, podríamos afirmar que los documentales de Jordá son a menudo ficciones fracasadas, que no han encontrado las condiciones ideales de producción en la industria del cine. Son, en cierto modo, una respuesta pragmática a las posibilidades de hacer cine.

Por eso las modificaciones incesantes del guión, las dificultades de producción y los cambios de formato caracterizan los filmes de Jordá tanto como su contenido explícito. En su caso, la película es un eslabón más en la cadena de la opinión pública, un instrumento para entrar en debate. La reflexión sobre la película está, a difererencia del modelo que encarna el cinefórum, incorporada en la película. Como diría el propio Jordá, el cine que él hace ha tomado la opción de *"reflexionar sobre la realidad que ha creado"* (6).

Ahora, en el momento de organizar una retrospectiva de Jordá y hacer inventario material de su producción, resulta muy ilustrativo comprobar que el estado de conservación de su filmografía es, en gran medida, precario. Y sin embargo, tras consultar los archivos de Televisión Española y Televisió de Catalunya, sorprende ver que disponemos de una cantidad nada desdeñable de programas que atestiguan la fortuna crítica de sus trabajos. A pesar de que muchas copias de sus películas se encuentren en un estado crítico, la recepción de los trabajos de Jordá hace gala de una robustez insólita. Mientras los so-

portes de algunas de sus obras corren el riesgo de degradarse, como de hecho está ocurriendo, el debate que las arropa redime su desaparición. La calidad del cine de Jordá hay que evaluarla también en función de la calidad de los debates que ha estimulado.

Mones com la Becky y **De nens** son trabajos recientes que no sólo han catalizado el debate en torno a los temas que abordan, tales como la psiquiatría y la pederastia, sino que son películas que continúan un debate preexistente en otros medios. Arrancan a partir de un discurso previo que Jordá retoma con espíritu ensayístico. **Mones com la Becky** tiene su origen en una nota a pie de página. Al traducir *La biología de las pasiones* de Jean-Didier Vincent para la editorial Anagrama, Jordá tropezó con una referencia al médico portugués Egas Moniz. La reconstrucción biográfica de este personaje constituía el primer guión de la película que, sin duda, derivó en algo distinto. **De nens** se benefició igualmente de un libro publicado por el periodista Arcadi Espada. *Raval. Del amor a los niños* proporcionó a Jordá una primera aproximación al llamado "caso del Raval". Por supuesto, la película no se detuvo en la secuencia de los hechos, sino que complejizó el caso hasta equiparar la regeneración urbana del núcleo del Raval con una regeneración de corte moral, desvelando así la coartada con la que una supuesta red de pederastia justificaba una operación urbana de gran calado.

De modo que las películas de Jordá están inextricablemente unidas a la situación de la que surgen. Tal vez por eso su factura denota una urgencia muy parecida a la de R. W. Fassbinder. Son trabajos con un valor transicional. Una vez han elaborado el problema y han permitido que otros lo debatan, el destino de sus películas sufre, como diría D. W. Winnicott, el psicoanalista que elaboró la noción de objeto transicional, *"una descarga gradual"* (7).

De acuerdo con la definición de Winnicott, el objeto transicional *"a lo largo de los años queda, no tanto olvidado como relegado al limbo"* (8). **Numax presenta...** ejemplificaría muy bien este proceder. La película fue producida por los trabajadores de la empresa Numax con la finalidad de representar el proceso de autogestión que protagonizaron a finales de los setenta, coincidiendo con la firma del Pacto de la Moncloa por parte de las principales formaciones políticas. En realidad, **Numax presenta...** supondría un ejercicio de autorrepresentación en el que la clase obrera prescindía de un lenguaje político *ad hoc*, un film en el que Jordá invirtió los conocimientos adquiridos durante su exilio italiano, donde llegó a trabajar para la productora del PCI. De modo que Jordá formateó aquella película con los esquemas del cine militante, a excepción de la última secuencia. Al final de la película los trabajadores abandonan el proceso de autogestión y celebran el fin de la huelga con una

Numax presenta...

fiesta. Uno a uno declaran frente a la cámara su deseo de no volver a trabajar. Estamos en 1979 y aquel grupo de trabajadores entiende, a la par de lo que ha ocurrido en el seno de los movimientos sociales italianos, que la fábrica ha dejado de ser el lugar que era. La producción más significativa tendrá que buscarse, a partir de entonces, en una oferta plural de posiciones no menos productivas que el capitalismo sitúa en plena sociedad.

El público de **Numax presenta...** no eran otros sino los protagonistas de la misma película. Si bien se documentaba la inteligencia colectiva de aquel grupo de trabajadores que paso a paso intentaban formalizar su aventura, poniendo un notable énfasis en la genuina retórica empleada durante interminables asambleas, no debe olvidarse que era una película de los trabajadores y para los trabajadores. Productores y público coincidían, eran los mismos. Lo cual hizo que **Numax presenta...** no fuera exhibida y distribuida más allá de un reducidísimo círculo. Por si fuera poco, su heterodoxa y sorprendente conclusión aún la alejó más de los circuitos militantes.

Cuando conocí a Jordá en el año 2000 fue precisamente a raíz de esta película. Tras haber leído una breve alusión que Jordi Balló le dedicaba en el catálogo de la exposición *Fora de camp* la visioné en la Filmoteca de Cataluña. Fui a pedirle permiso para proyectarla en un seminario sobre pedagogías colectivas que impartiría con enseñantes de secundaria. Yo acababa de entrevistar a Toni Negri en su domicilio de Roma, aún bajo arresto. Entonces el resurgir de los planteamientos propios del movimiento autónomo que vivió sus últimos coletazos a finales de los setenta daba a **Numax presenta...** la posibilidad de salir del limbo al que antes aludíamos citando a Winnicott. Veinte años después la evolución del nuevo capitalismo hacía de aquellos trabajadores de la empresa Numax una especie de visionarios que habían anticipado a través de su propia experiencia, sin ayuda de líderes intelectuales o políticos, el fin de la fábrica.

Veinte años no es nada, la última película que Jordá ha estrenado, completa algo más que una recuperación de **Numax presenta...** Los mismos trabajadores que en 1979 declararon sus deseos frente a la cámara ahora vuelven a protagonizar una película de Jordá. Este nuevo trabajo encierra veinticinco años en los que se contiene una producción vital y errática, la de aquellos que ya no comparten la fábrica como lugar común, sino que se sitúan en una red de relaciones afectivas. El film revela que el tiempo ha hecho un trabajo del que nadie es responsable directo. La transición democrática española no es un proceso estrictamente político o un simple trasfondo histórico. Las historias de vida están atravesadas por la Historia con mayúsculas.

De nens

Ahora es Jordá el que mediante desplazamientos que le llevarán de norte a sur y de aquí para allá recomponga la fábrica desmantelada. Hasta tal punto que muchos han visto en este film un intento fallido de recuperar el optimismo del proyecto de la autonomía obrera. Nada más lejos de las intenciones de Jordá. Si la película carece de un clímax ideológico es porque esta vez no está hecha para los protagonistas de la misma. El público es otro. **Veinte años no es nada** tiene tras de sí un aparato de producción muy distinto al de **Numax presenta...** No es una película que milite en lo político, sino que descubre las condiciones de una nueva militancia biopolítica. Sus personajes ya no pueden escoger si quieren ser políticos. La política está, por defecto, en sus vidas. Incluso cuando han escogido no ser políticos.

De nens

Si tuviéramos que valorar esta última serie de documentales producidos por Jordá desde 1979, tendríamos que reconocerle el mérito de haber articulado una nueva forma de militancia en una época de despolitización sistemática. No en vano **Numax presenta...** se gestó en una fecha que a la postre podría ser tomada como un punto de inflexión ideológica. Sólo en el decurso de 1979 Negri, el filósofo y activista, es arrestado y con él se pone punto final a una década de movimientos sociales en Italia; Fassbinder rueda **Die Dritte Generation** (1979), una película en la que el personaje de un policía declara que *"el capital inventa el terrorismo para protegerse mejor"*; y no menos importante, Krzysztof Kieslowski abandona la producción de documentales y realiza su primera ficción, **Amator** (1979), una reflexión sobre las libertades y responsabilidades que conlleva la profesionalización de la práctica del cine. Continuando con esta serie de giros e inversiones, digamos que en **Numax presenta...** los trabajadores optaron por desistir antes que continuar resistiendo. Ahí se demostró su inteligencia frente a la ortodoxia de la retórica militante. Tanto para los trabajadores como para Jordá aquello supuso *"el principio de algo que todavía no podía ser nombrado "* (9).

Por eso los últimos documentales de Jordá son un excelente caso de estudio para entender qué tipo de crítica es posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar "procurando nuestro bienestar". **Mones com la Becky** y **De nens** son especialmente relevantes en este sentido, en la medida que se retrata el funcionamiento de la psiquiatría y la justicia respectivamente.

De nens es lo más parecido a una novela de Émile Zola. La película conjuga una historia de regeneración moral con otra de regeneración urbana, todo ello en pleno centro de Barcelona y a principios del siglo XXI. El juicio por el conocido "caso del Raval", un caso de pederastia con amplias repercusiones mediáticas, le proporciona a Jordá la oportunidad de filmar lo que Foucault denominaría el ejercicio del biopoder. Las instituciones de la justicia, la medicina, los medios de comunicación y el urbanismo moderno desgarran con sus discursos a los individuos juzgados. Aunque en términos de contenido, lo que Jordá filma en **De nens** es un juicio. Los acontecimientos sólo son referidos por medio de palabras. Con independencia de la sentencia final, el castigo que reciben Jaume Lli y Xavier Tamarit, los principales acusados, se aplica a través del lenguaje.

Cada uno de los expertos llamados a declarar escenifica una forma de poder que desposee a los acusados de su propia experiencia. Son gente que ha perdido hasta la legitimidad para hablar de sí mismos.

Este progresivo vaciado de los individuos, sesión tras sesión, se correspondería con un vaciado de hechos y acontecimientos, tal vez más formal, pero que ya se había iniciado con **El encargo del cazador**. La ausencia de la figura en torno a la cual gira toda la película, Jacinto Esteva, amigo de Jordá y uno de los realizadores claves de la Escuela de Barcelona, produce un coro de declaraciones. La densidad verbal de **El encargo del cazador** inaugura en Jordá una forma de hacer cine que también podríamos llamar dialógica. De tal manera que aquí aparece un principio compartido por gran parte del cine moderno, un principio que bien podría tener su referencia en aquella frase pronunciada por Bruno Forestier en **El soldadito** (*Le petit soldat*, 1963) de Jean-Luc Godard: *"El tiempo de la acción ha pasado. Comienza el tiempo de la reflexión"*.

Así es cómo los motivos centrales de las películas de Jordá no son llevados frente a la cámara. Entre otras cosas porque no hay objeto que los pueda representar. Jordá evita el acontecimiento y sólo capta la resonancia que este deja tras de sí. En este punto habría que citar tanto los *travellings* que recorren las casas en las que vivió Jacinto Esteva como la casa museo de Egas Moniz en **Mones com la Becky**. Guerín lo dice en aquella entrevista que antes ya hemos citado: *"La cámara siempre llega tarde"* (10). A lo que Jordá responde que *"las películas deben olvidarse de contar cosas nuevas, porque lo auténticamente nuevo ya está en la televisión"* (11).

La condición biopolítica del cine de Jordá, una condición que elimina binarismos y oposiciones simplistas, que no pretende caracterizar o acusar, sino que describe articulaciones y engranajes de discursos, así como sus efectos perversos, situaría su cine en una posición igual de articulada y engranada con otros medios como la televisión. Contrariamente a lo que podría desprenderse de la última frase de Jordá que hemos citado aquí, su cine mantiene una interesante relación con la televisión. **El encargo del cazador** fue producida por TVE y el primer guión de **Veinte años no es nada** fue originalmente pensado como un capítulo de la serie "Vivir cada día", la primera en recurrir a la fórmula del docudrama y emitida también por TVE.

En este sentido, y ahora que el dispositivo del cine atraviesa un periodo de intensa reconsideración crítica, sería interesante juzgar los trabajos de Jordá como interludios de la televisión. Antes y después de

algunas de sus películas podría haber un programa con el director o sin él, un programa en el que se debate. De manera que el dispositivo recuerde que la película forma parte de un entramado de opiniones. Algo que de hecho ya ocurre y que las nuevas formas de distribución del cine en formato DVD han incorporado. Una película como **Deux ou trois choses que je sais d'elle** (1967), de Godard, por ejemplo, hoy se puede adquirir junto a los programas de televisión que suscitó tras su proyección en salas de cine. El debate sobre la prostitución ocasional en la Francia metropolitana de finales de los sesenta no es ajeno al texto fílmico. De modo que, con la reformulación del dispositivo cine, no sólo el cinefórum está incorporado en la película tal como decía Jordá, sino que la opinión que se genera fuera del aparato fílmico pasa a formar parte fisiológica del mismo cine.

Este cine de situación del que Jordá sería ejemplo incluye las circunstancias que rodean la producción de la película, al director mismo y a los comentarios ulteriores que, una vez terminada la producción (desde un punto de vista convencional), se generan en otros medios, tales como la televisión o la prensa. Y si bien Jordá referiría estas características de su cine a una consigna beckettiana, *"para que el espectador sea consciente de que siempre está ante una representación"*, también podríamos remontarlas a una de las ideas más revolucionarias de Walter Benjamin, como esta que expuso en el ensayo titulado *El autor como productor* (1937): *"Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores"* (12).

NOTAS

1. Isaki Lacuesta, "Una apuesta contra Joaquín Jordá", en J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, pág. 139.

2. Carles Guerra, "Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004", Agenda Informativa del MACBA, invierno de 2005.

3. Ibídem.

4. Ibídem.

5. Martí Rom, **Joaquín Jordá i...**, grabación en DVD, 2001.

6. Entrevista de Carles Guerra a Joaquín Jordá, "Intentar reconstruir la verdad es un error", en *Cultura/s. La Vanguardia*, Barcelona, 23 de octubre de 2002.

7. Donald W. Winnicott, "Objetos transicionales y fenómenos transicionales", en Donald W. Winnicott, *Realidad y juego*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994, pág. 22.

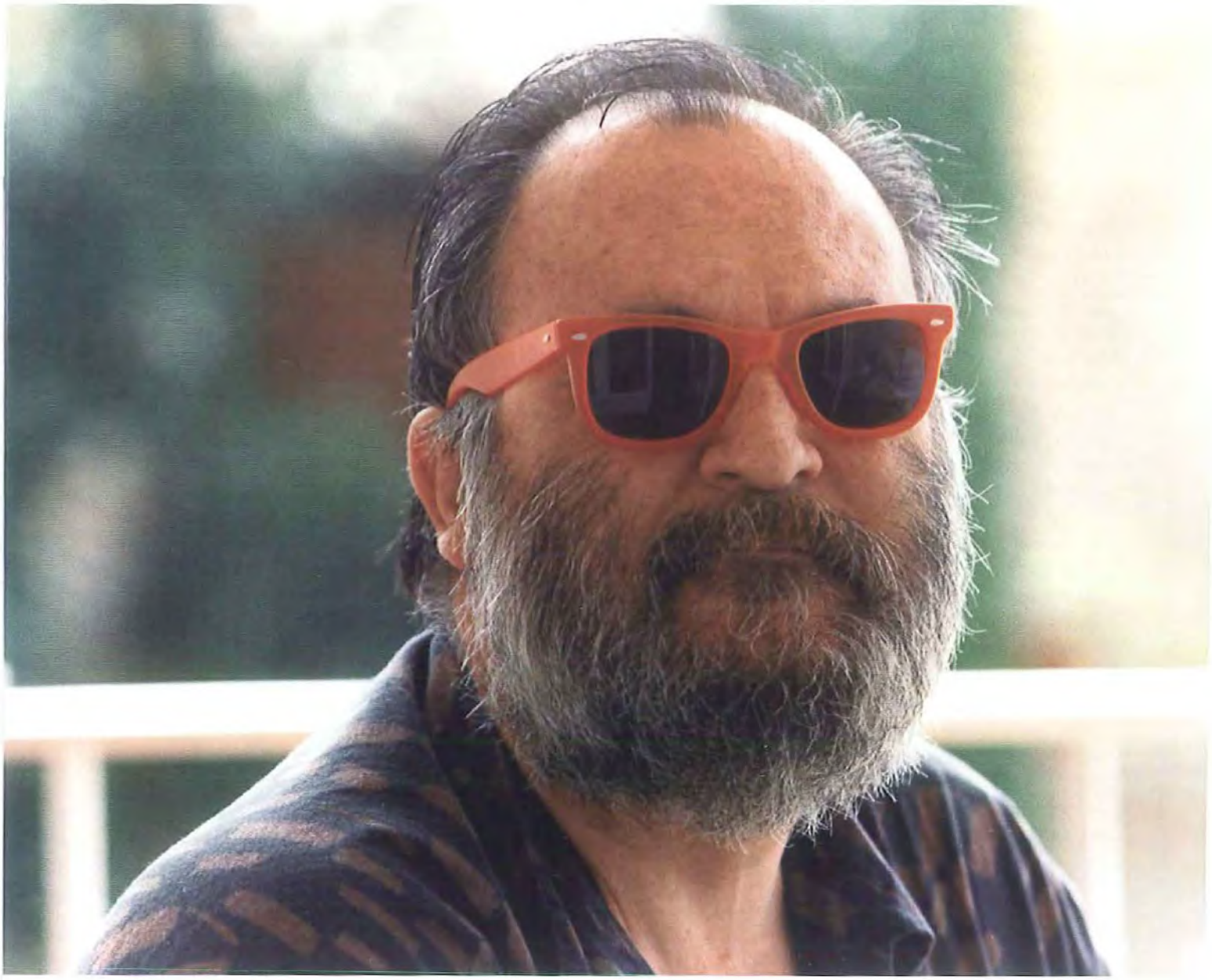
8. Ibídem.

9. Carles Guerra, "Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004".

10. Martí Rom, **Joaquín Jordá i...**

11. Ibídem.

12. Walter Benjamin, "El autor como productor", en Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, págs. 129-130.



La mirada poliédrica de Joaquín Jordá

Jesús Angulo

Méliès eta Lumière artean, fikzioaren eta dokumentalaren artean, bataren eta bestearen artean kulunkatuz, Jordáren obra azken hogeita hamar urteetako errealitatearen alderdi ez hain gustukoa begiratzeko eta erakusteko gai izan da, hau da, leunduriko azaleraren atzean ezkutatzen dena. Kataluniak eta, zehazki Bartzelonak, bere arretaren gune izateko pribilegioa izan dute, baina honakook ezin izan dute bere kritika zorrotzen atzaparretatik ihes egin: espainiar gizarteak, italiar gizarteak, portugaldar gizarteak, alderdi politikoek, erakundeek edo sindikatuek.

La relación de Joaquín Jordá con el cine es una historia de encuentros y desencuentros, de momentos estelares y desapariciones más o menos voluntarias. Vivió de cerca la trayectoria de la productora UNINCI y la aparición del Nuevo Cine Español (NCE); desertó de este para convertirse en el teórico de la Escuela de Barcelona (EdB); su huida de ella le llevó a hacer un cine militante en la Italia de finales de los sesenta y principios de los setenta; dejó la realización durante casi una década, hasta ponerse al servicio de los trabajadores de una fábrica que querían dejar testimonio de su lucha; calló durante otra década, hasta exorcizar su pasado en nombre de su amigo Jacinto Esteva; volvió tras las cámaras a mediados de los noventa para lanzar cuatro aldabonazos imprescindibles contra la línea de flotación de la moral más hipócrita de una sociedad en la que no le ha quedado más remedio que sobrevivir.

Y mientras tanto, se metió en aventuras de producción; ha mantenido siempre su compromiso con la izquierda, primero militante, pronto insobornablemente independiente; ha trabajado como editor y, sobre todo, traductor (de Gesualdo Buffalino, Leonardo Sciascia, Claudio Magris, Jean Baudrillard...); ha escrito guiones para otros (sobre todo para Vicente Aranda, pero también para Carlos Durán, Mario Camus, Marc Recha...); ha llenado la pantalla con su físico rotundo y su mirada escrutadora (en los últimos años nos ha regalado a un cocinero independentista, un paciente más de psiquiatría, el narrador de un posible caso de paidofilia inconsciente y un inolvidable faquir); nos ha dejado los planos de más de cuarenta tesoros, en forma de proyectos que seguramente no veremos nunca.

El siguiente texto no puede, por todo ello, más que ser un intento de aproximación a su obra, concretamente a su obra cinematográfica como realizador. El principal valor de este monográfico está en la entrevista en la que el propio Jordá reflexiona sobre sí mismo y su obra. Un documento impagable, como siempre lo es una conversación con él.

Si no podemos hacer Victor Hugo...

De poco le sirvió al pequeño Joaquín que su padre fuese el notario del pueblo (Santa Coloma de Farners, en Girona, donde nació el año anterior al golpe franquista) e, incluso, el jefe local de Falange. En su colegio las cosas sucedían al revés que en tantos otros y, pese a encontrarnos en los duros años cuarenta, era él quien *"sentía la hostilidad de los hijos de padres rojos"* (1). Si el colegio era a menudo el escenario de una batalla campal, en la que tampoco faltaban los mamporros de los curas, la calle era para él un escenario de libertad. Pronto el cine apareció en su vida, en forma de las dos únicas películas del cine parroquial: una de Tom Mix, el mítico vaquero que para entonces llevaba años bajo tierra, y la otra **Nosferatu** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*; F. W. Murnau, 1922), que asegura haber visto en aquella época en más de treinta ocasiones, sin dejar de sentir miedo cada vez.

Luego vinieron los internados jesuitas. Primero en Sarriá, después en Valencia. En **De nens / De niños** (2003) cuenta que, en uno de ellos, un cura joven se empeñó un buen día en enjabonarle en el baño. Cuando volvió de unas vacaciones, le dijeron que habían echado al cura de la orden, porque lo mismo que había hecho con él lo había hecho con otros alumnos. No lo debió de entender muy bien, porque a él le había parecido que había sido muy amable. En todo caso, no recuerda lo que le hizo, pero en la película afirma que si un equipo de psicólogos, policías y terapeutas le hubiesen interrogado sobre cómo la tenía el cura y qué cosas le hizo con ella, seguramente habría acabado traumatizado. La anécdota, como todo su cine, cuestiona dónde está el límite de la normalidad y quién decide marcarlo. El pequeño Joaquín no debió de mostrarse muy devoto y acabaron por invitarle a que dejara el colegio, pese a haberse convertido en el primero de la clase *"en todo, menos en piedad"* (2).

Fuese o no para seguir la tradición familiar, se licencia en Derecho por la Universidad de Barcelona., donde se convierte en uno de los fundadores de la célula antifascista de su facultad, lo que no le sitúa precisamente en la onda de un padre que en su día quiso internarle en un colegio alemán de ideología nazi. Si su madre no consiguió que le insuflasen piedad los jesuitas, los deseos de "nazificación" del padre le acercaron al Partido Comunista de España (PCE), en el que ingresó con dieciocho años.

Pero en lugar de ejercer su flamante carrera, se traslada a Madrid para estudiar en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la futura Escuela Oficial de Cine). Aprueba los exigentes exámenes de entrada con su compañero de facultad, y futuro integrante también de la Escuela de Barcelona, el historiador Román Gubern. Aunque no acabará sus estudios, allí coincide con los principales impulsores del Nuevo Cine Español: Carlos Saura, recién incorporado como profesor, y, en distintos cursos, como alumnos, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Miguel Picazo, Angelino Fons, Antxon Eceiza, Francisco Regueiro, Mario Camus, Julio Diamante, Manuel Summers. En 1959 participa activamente en la huelga que habría de acabar imponiendo al veterano realizador José Luis Sáenz de Heredia como director (en sustitución del censor falan-

gista José María Cano Lechuga) y, con él, insuflar a la Escuela ciertos aires renovadores. Como el propio Jordá ha señalado en alguna ocasión, no deja de ser irónico que fuese un exégeta de Franco, como Sáenz de Heredia, quien llevase a la Escuela al que quizás fuera su periodo más brillante, mientras que sería un ex comunista, el director de fotografía Juan Julio Baena, uno de los mejores iluminadores del NCE, quien acabó certificando su defunción con sus métodos autoritarios.

En sus años de estancia en Madrid, Jordá se relaciona con la gente del NCE y se vincula a UNINCI, la productora cercana al PCE, a la que estuvieron ligados, entre otros y en distinta medida, Ricardo Muñoz Suay, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Eduardo Ducay, Elías Querejeta, Antxon Eceiza, Fernando Fernán-Gómez, Francisco Rabal, Fernando Rey o Pere Portabella. Colabora en publicaciones como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*, escribe guiones que no llegarían a ver la luz y, sobre todo, realiza su primera película, el documental **Día de los muertos** (1960). La nómina de colaboradores de este cortometraje basta para dejar clara su relación con los círculos más críticos del cine de la época en Madrid. Producida por UNINCI, Bardem es productor asociado; Baena y Enrique Torán, directores de fotografía, mientras el operador es Luis Cuadrado; colabora Angelino Fons; Luis de Pablo compone la música; Fernando Rey y Lali Soldevila ejercen de narradores…

Día de los muertos, codirigida por Julián Marcos, también cercano al PCE, fue rodada el Día de los Difuntos. Se trataba de aprovechar la masiva afluencia de gente al cementerio madrileño de la Almudena para mostrar la arquitectura funeraria, así como los ritos y negocios montados alrededor de ese día. Además, *"debía contener un 'documental dentro del documental' que era un paseo por el cementerio civil, cuya función era ilustrar, a través de las personalidades sepultadas, una especie de historia de los heterodoxos españoles de los siglos XIX y XX. La llegada de la policía interrumpió el rodaje y obligó a velar el material filmado para impedir la identificación de los asistentes.* A posteriori, *la censura obligó al corte de varios planos*" (3). El corto se quedó reducido a doce minutos y se presentó en el Festival de Oberhausen.

Una paternidad mal asumida; una aventura amorosa en París, de la que salió por piernas cuando el padre de la chica, el mismísimo Georges Sadoul, quiso hacer su aparición y conocerle; su distanciamiento del PCE y su intento de hacerse chino en Ginebra, durante un viaje con Ricardo Bofill y Vicente Aranda; un tratamiento psiquiátrico por iniciativa de su mujer (4). Tras todo esto, decir que su vuelta a la normalidad barcelonesa fue su inmersión en la *gauche divine* y la Escuela de Barcelona, es hablar de una normalidad muy poco habitual en la España, incluso en la Barcelona, de los años sesenta.

... haremos Mallarmé

Vista desde hoy, seguramente tendremos que convenir que de la Escuela de Barcelona han quedado sobre todo una serie de vidas cruzadas que se rebelaron a los oscuros años sesenta en España y que lo hicieron reivindicando eso, la vida, por encima de la angustia existencial de sus colegas madrileños del NCE. Y esto en un marco cosmopolita e intelectual, al que se dio en llamar la *gauche divine*, emparentado con movimientos artísticos como el Dau al Set; más vindicador del mundo en el que querían vivir que fustigador de la realidad que les oprimía; rotundo en su defensa de la libertad sexual y el rechazo de los prejuicios más rancios; atento a las nuevas formas estéticas que se colaban por territorios hasta entonces apenas explorados por nuestro cine como la fotografía, la publicidad, la moda; apurador sin complejos de copas y otras sustancias en las interminables noches de Boccaccio; inspirado en los Nuevos Cines, frente a la inclinación hacia el Neorrealismo que practicaba el "cine mesetario", como con cierto desdén denominaban al que hacían los miembros del NCE en Madrid. Han quedado, en definitiva, más huellas de la Escuela de Barcelona en sí misma que de sus propias películas.

Sin embargo, se hicieron un puñado de buenos filmes, que hoy merecerían ser revisitados, como mínimo, con curiosidad histórica. Y de allí salieron un puñado de cineastas de muy distinta trayectoria, pero de un valor indiscutible dentro de la historia del cine español: Jordá, claro, Jacinto Esteva, Carlos Durán, Ricardo Bofill, Pere Portabella, Vicente Aranda, Román Gubern, Gonzalo Suárez, José María Nunes, Jorge Grau o Ricardo Muñoz Suay, el gran propagandista de la EdB. Cineastas muy diferentes entre sí. A veces autoexcluidos del grupo, otras nunca admitidos totalmente en él. No es este el momento, ni tenemos el espacio de analizar en profundidad un movimiento, por lo demás complejo y contradictorio (5). Pese a esto último, si tuviésemos que buscar una declaración de principios que aglutinase a los componentes de la EdB, habría que recurrir al propio Jordá. Coincidiendo con el estreno de **Cada vez que…** (C. Durán, 1967), Jordá, coguionista de la película, con la excusa de una entrevista a su director, centra la Escuela en nueve puntos:

"1) Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
2) Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
3) Preocupación preponderantemente formal, referi-

da al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
4) Carácter experimental y vanguardista.
5) Subjetividad dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
6) Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
7) Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
8) Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
9) Salvo escasas excepciones, formación no profesional de los realizadores" (6).

Joaquín Jordá con Román Gubern, Javier Angulo y Ricardo Muñoz Suay

La denominación de Escuela de Barcelona se debe a Ricardo Muñoz Suay, el hombre que tras las bambalinas intentó jugar el papel, no sólo de aglutinador desde sus artículos de *Fotogramas*, sino incluso el de su introductor en el terreno comercial. La etiqueta hizo fortuna a partir de su famoso artículo en la citada revista, que debía titularse "Nacimiento de una escuela, que no de una nación", pero que, por un error en la imprenta, pasó a llamarse "Nacimiento de una escuela que no nació". Cualquiera diría que el subconsciente se coló entre los dedos del corrector, porque si el autor pretendía desmarcar la Escuela de cualquier intento de etiquetaje nacionalista, reivindicando su rotundo cosmopolitismo, el título que finalmente vio la luz lo que auguraba premonitoriamente era su fugacidad.

Respecto a la cuestión nacionalista, la postura de los integrantes de la EdB era clara. En ningún momento mostraron el más mínimo interés por representar el cine catalán, por lo que desde los sectores nacionalistas, especialmente desde las páginas de *Destino*, fueron a menudo severamente criticados: *"Yo entendía la crítica que se nos hacía, que aquello no era un cine nacional catalán. Ni lo quería ser. Era un*

cine de un grupo que quería expresar una manera de vivir dentro de una ciudad, que era bastante agradable en las circunstancias de aquel momento. No íbamos más lejos", confiesa Jordá (7). Su Barcelona soñaba más en ser París o Nueva York, que Montserrat o el Empurdá.

En cuanto a la fugacidad que vaticinaba el "errado" título de Muñoz Suay, baste citar unas pocas fechas. Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se realizan una serie de títulos que pueden considerarse precursores de la EdB: **Mañana** (J. M. Nunes, 1957); la citada **Día de los muertos**; **Notes sur l'émigration** (1960), **Autour des salines / Alrededor de las salinas** (1962) y **Lejos de los árboles** (1963-1970), las tres de Jacinto Esteva; **Brillante porvenir** (V. Aranda y R. Gubern, 1963); **Los felices sesenta** (J. Camino, 1963). A mediados de los sesenta, filmes como **Fata Morgana** (V. Aranda, 1965), **Noche de vino tinto** (J. M. Nunes, 1966), **El horrible ser nunca visto** (G. Suárez, 1966) o **Circles** (C. Durán, 1966), dan paso a la película que se puede considerar como el estandarte de la Escuela, **Dante no es únicamente severo** (J. Esteva y J. Jordá, 1967), que precedería a, entre otras, **Ditirambo** (G. Suárez, 1967), **Cada vez que...**, **Biotaxia** (J. M. Nunes, 1967) o **No contéis con los dedos** (P. Portabella, 1967). En 1968 se produce el fiasco de **Tuset Street** (L. Marquina y, aunque no acreditado, J. Grau, 1968), frustrado intento por parte de Muñoz Suay de introducir a los cineastas de la EdB en los canales de producción y exhibición más convencionales (8). En los siguientes tres o cuatro años, se realizan los últimos intentos de mantener una cierta coherencia en el cine de sus integrantes, con títulos como **Después del diluvio** (J. Esteva, 1968), **Nocturno 29** (P. Portabella, 1968), **Las crueles / El cadáver exquisito** (V. Aranda, 1969), **Historia de una chica sola** (J. Grau, 1969), **El extraño caso del doctor Fausto** (G. Suárez, 1969), **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** (J. Jordá, 1969), **Aoom** (G. Suárez, 1970), **Metamorfosis** (J. Esteva, 1970), **Liberxina 90** (C. Durán, 1970), **Schizo** (R. Bofill, 1970), **Cuadecuc / Vampir** (P. Portabella, 1970), **El hijo de María / Le fils de Marie** (J. Esteva, 1971) o **Umbracle** (P. Portabella, 1971).

O sea, que todo se desarrolló en poco más de diez años, aunque, si nos ponemos medianamente selectivos, ese tiempo se puede reducir a poco más de la mitad. En cuanto a la nómina de cineastas que se podrían incluir en la EdB, puede ser tan extensa o restringida como se desee, según como se mire. Hemos citado una serie de nombres, pero se podrían citar más. Bastaría con incluir en ella a todos aquellos que se dejaban caer por los míticos locales por los que se movían, con el Boccaccio, el Tuset o el

Stork Club a la cabeza, que escribían en *Fotogramas* o *Tele-eXprés* o que colaboraron en alguna de sus películas, por ejemplo. Sin embargo, en 1967 Esteva cifraba la lista en siete miembros: Jordá, Durán, Aranda, Bofill, Suárez, Grau y él mismo. Aunque, si nos ponemos puristas, el núcleo duro podría reducirse al trío formado por Esteva, Jordá y Durán. En todo caso, a la lista habría que añadir una serie de técnicos o actores (sobre todo actrices), entre los que no se pueden olvidar a Francisco Ruiz Camps y Carlos Bué en labores de producción; los directores de fotografía Juan Amorós (el primero de todos), Manuel Esteban, Jaume Deu Casas y Carlos Suárez, este gracias a las películas de su hermano Gonzalo; los montadores Ramón Quadreny y Juan Luis Oliver, muerto prematuramente en la mesa de montaje de **Dante no es únicamente severo**; Annie Settimo, primero esposa de Esteva y más tarde compañera de Portabella, que transitó por las labores de *script*, secretaria de rodaje, productora asociada y ayudante de dirección; la célebre fotógrafa Colita, como fotofija; el actor Luis Ciges y las actrices Serena Vergano, Teresa Gimpera, Romy y una jovencísima Emma Cohen; el poeta Joan Brossa y el músico Carles Santos, ambos gracias a sus colaboraciones con Portabella...

De la pretensión de autofinanciación de la que habla el primer punto del manifiesto de Jordá, es buena prueba el hecho de que las tres productoras recurrentes de las películas de la EdB fueran creadas alrededor de otros tantos cineastas. Jaime Camino fundó Tibidabo Films para producir **Los felices sesenta**, pero también produjo filmes de Durán y Bofill, mientras Portabella recuperó su marca Films 59 para la producción de **Autour des salines**, de Esteva, y acabó produciendo sus propias películas. Pero la productora emblemática de la EdB fue, sin duda, Filmscontacto, creada por Esteva con la ayuda de su familia. Con ella intervino en la producción, además de sus películas, de títulos de Nunes, Jordá, Durán e, incluso, de **Cabezas cortadas** (1970), de Glauber Rocha, uno de los máximos exponentes del Nuevo Cine Brasileño.

En cuanto al *"sistema cooperativo de producción"*, basta echar un vistazo a las fichas técnicas de estas películas para comprobar que todos hacían un poco de todo, a menudo aportando su propio salario para la producción. El caso del propio Jordá es un ejemplo en cuanto al *"intercambio constante de funciones"*, del que hablaba en su segundo punto. Director en este periodo de las citadas **Día de los muertos** y **Dante no es únicamente severo** y de **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts***, de las que es también coguionista, interviene además en el guión de **Cada vez que...** y **Liberxina 90**, de Durán; es delegado de producción de **Los felices**

Dante no es únicamente severo

sesenta, de Camino; interviene como actor más o menos ocasional en **Dante no es únicamente severo**, **Biotaxia**, de Nunes, la cismática **Tuset Street**, que acabó abandonando como otros compañeros; es uno de los colaboradores de **BiBiCi Story** (1969), de Durán; e incluso aparece acreditado como uno de los autores de las canciones de la ya citada **Cada vez que...**

El deseo de dejar clara la diferencia entre su cine y el que se hace en Madrid no es una cuestión de esnobismo, ni el resultado de un prurito de originalidad. Si los miembros de la Escuela comparten con los jóvenes del NCE su enfrentamiento al régimen franquista, en lo que se encuentran a años luz es en la forma de expresar su oposición. Frente al mundo deprimente y atormentado que se reflejaba en el cine que se hacía en Madrid, y que pretendía denunciar la represión que el régimen desplegaba en todos los terrenos, los jóvenes cineastas barceloneses proponían un cuestionamiento social a partir de la exhibición de su mundo alternativo, libre de prejuicios y traumas. Pero, como Jordá recordaba años después, el enfrentamiento entre los dos grupos era más propagandístico que real: *"Tenía la impresión de que cuando los insultábamos, ellos sabían que no los insultábamos, que era una polémica para la galería... Si no se daban cuenta, eso era ya asunto suyo. Había un mutuo juego a la contra y yo no tengo esa impresión de enemistad real"*(9).

Todo ello tenía evidentemente sus traducciones estéticas, esa *"preocupación preponderantemente formal"*, su *"carácter experimental y vanguardista"* y la *"subjetividad, dentro de los límites que permite la censura* (el posibilismo en aquellos años era inevitable)*, en el tratamiento de los temas"*. Una de las mejores pruebas de todas esas búsquedas es, sin duda, **Dante no es únicamente severo**. Esta surgió como una película de episodios, lo que daría la oportunidad de participar en ella a un buen número de los miembros de la EdB y se podría presentar como una toma de postura colectiva, una especie de manifiesto, según recordaría años después Gonzalo Suárez, que se presentaba como el autor de la idea original. Sin embargo, por una serie de razones que sería demasiado prolijo traer a colación, los cinco nombres "definitivos" iban a ser los de Esteva, Jordá, Bofill, Portabella y Antonio de Senillosa. Tanto Bofill como Portabella acabarían abandonando el proyecto y Senillosa ni siquiera llegó a plantear seriamente el suyo. Por tanto, el film quedó reducido a los episodios de Esteva y de Jordá. Como la película había obtenido ya su licencia de rodaje y la calificación de Interés Especial, que le aseguraba, por la vía de las ayudas oficiales, la financiación del proyecto, los dos realizadores decidieron seguir adelante pese a todo.

Las dos historias se rodaron por separado, aunque la fotografía, en ambas, de Amorós les concedía unos

planteamientos estéticos comunes. Por otro lado, los dos "episodios" estaban protagonizados por los mismos actores, Serena Vergano, Enrique Irazoqui y Romy, lo que ayuda a crear una ficción de unidad argumental, que, en el fondo, no se pretende en ningún momento, y que se basaría en los relatos (al estilo de *Las mil y una noches*) que el personaje de Vergano narra al de Irazoqui. Pero, en la línea de las búsquedas formales reivindicada por la EdB, la película deja de lado cualquier lógica narrativa, tanto desde el punto de vista argumental como puramente cinematográfico, para jugar al filo de la realidad y el sueño, de la lógica y la abstracción. El montador Juan Luis Oliver se encargaría de dar "continuidad" a ambos *sketches* en la mesa de montaje, aunque, como queda dicho, no podría hacerlo del todo y su labor fue concluida por Quadreny.

Jordá contaría que había una cierta euforia a la hora de realizar la película. Estaban convencidos de que se convertiría en un éxito, que haría volver la cabeza de los espectadores hacia ese grupo de cineastas barceloneses. Pero las críticas no fueron ni mucho menos unánimes y el público dio la espalda a una propuesta demasiado radical. Las descalificaciones de la crítica más oficial fueron contundentes, tachándola, entre otras cosas, de superficial y patética. La revista *Film Ideal*, en una breve reseña sin firma, resume su argumento con un escueto: *"Carece de argumento; sus temas principales son la luz, el color y la música"* (10). Por todo ello, **Dante no es únicamente severo** nació directamente como film de culto, cumplió su papel de estandarte de la EdB y sirvió de referencia para un cine que se interrogaba sobre sí mismo y sus límites, convirtiéndose en un film del que se ha hablado y escrito mucho, pero que se ha visto muy poco.

Su otra realización durante este periodo fue el mediometraje documental **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts***. En realidad, el proyecto inicial consistía en rodar un cortometraje en el que la escritora hablase efectivamente de su novela indicada en el título y que debía servir de presentación para conseguir financiación de cara a llevar a cabo la adaptación de la novela por parte de Jordá. En todo caso, las conversaciones, que incluyeron al futuro presidente de la Generalitat Jordi Pujol, no dieron sus frutos y la adaptación nunca se llevaría a cabo. En la entrevista, rodada en blanco y negro, la novelista habla del protagonista de su novela, un poeta, precursor del nacionalismo catalán, que vive a caballo de los siglos XVIII y XIX. Su narración va dando una apariencia de verosimilitud, que sólo se desvanece hacia el final cuando la autora desvela que se trata de un personaje de ficción. Cuando ofrecieron a Jordá la posibilidad de que el documental se exhibiese durante una entrega de los Premios de las

Dante no es únicamente severo

Letras Catalanas, el realizador insertó en él una serie de secuencias psicodélicas, rodadas en color en la isla de Formentera, que pretendían romper el tono monocorde de la entrevista, al tiempo que enlazaban la película con la herencia estética de las revueltas del 68.

Pero llegó un momento en el que la EdB se había convertido en un escaparate. En general, sus películas distaban mucho de llenar las salas, aunque a menudo podían llegar a ser rentables, gracias a las generosas subvenciones, otorgadas proporcionalmente a los presupuestos declarados, casi siempre muy por encima de los reales, práctica, por otro lado, generalizada en todo el cine español de la época. La famosa frase de Jordá (*"si no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé"*), a la que su propio autor ha restado después la importancia que se le otorgó, es, pese a todo, significativa de la EdB. Negarse a mostrar una realidad maquillada para superar la censura, empujó a los cineastas barceloneses, muchos de ellos de adopción, al terreno del simbolismo y la experimentación estética, lo que acabó llevándoles a un camino sin salida. Se había alcanzado a Mallarmé, pero quizás a costa de convertirse en un selecto club de *snobs* con los que quedaba de lo más *chic* tomar una copa o epatar a la bienpensante burguesía catalana o española. Cuando se da cuenta de ello, Jordá decide abandonar Barcelona e instalarse en Italia.

Entre el compromiso y la frustración

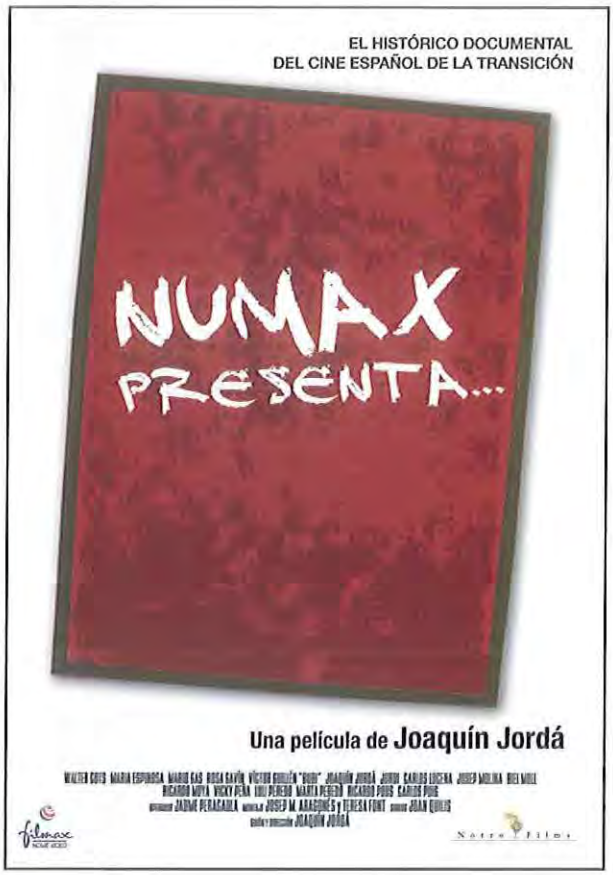
En los, más o menos, cuatro años que vivió en Italia, Jordá intentó sacar adelante varios proyectos de los que se habla en otro artículo de esta revista y realizó cinco filmes que se encuadran dentro de su compromiso, siempre crítico e independiente, con la izquierda.

El primero de ellos, a partir de un encargo del Movimiento para la Liberación de Angola, costeado por la productora del Partido Comunista Italiano (PCI), es el mediometraje documental **Portogallo, paese tranquillo** (1969). La película debía constar de dos partes: la primera se desarrollaría en la metrópoli y la segunda en Angola. Lo cierto es que esta última nunca llegó a rodarse y la película se limitó a la parte filmada en Portugal, adonde viajó, acompañado por Carles Durán, con la excusa de realizar un documental sobre las chimeneas del Algarve. En ella se reflexionaba sobre la situación de la colonización portuguesa en África, a partir de una serie de entrevistas con opositores del régimen salazarista. La película ganó la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, en la antigua Alemania del Este.

También producida por el PCI, **Il perché del dissenso** (1969) es un cortometraje documental que parte de una bomba colocada por grupos de extrema derecha en Roma, *"en el lugar donde se reunía una especie de Concilio paralelo de 'curas rojos'"* (11). Jordá acabó enlazando las imágenes de las consecuencias del atentado con las declaraciones de los curas vascos asistentes, que hablaban de la situación en Euskadi.

Más radical resultó **I tupamaros ci parlano** (1969), que debía de montarse a partir de las imágenes que enviaría desde Uruguay el realizador italiano de vanguardia Romano Scavolini sobre la lucha de los tupamaros. La película debía presentarse en el Festival de Porretta Terme, pero las imágenes de Scavolini no llegaron. Jordá decidió tomar prestados dos fragmentos del cortometraje documental **Liber Arce, liberarse** (1969), dirigido por el uruguayo Mario Handler, a partir de la muerte de un estudiante a manos de la policía durante una manifestación, entre los que intercaló más de una hora de "cola" de montaje. Con este material, se presentó en el festival y, durante la proyección, leyó desde la cabina de proyección, con la pantalla en negro, un texto escrito ex profeso sobre la situación en ese país. La película dejó perplejos a los espectadores y consiguió el premio a la mejor película experimental del festival. Como irónicamente afirmaría Jordá más tarde, *"al fin y al cabo se trataba de una película sobre un grupo clandestino, y, ¿qué mejor clandestinidad que la oscuridad absoluta?"* (12).

Lenin vivo (1970) responde a un nuevo encargo de la productora del PCI, que dirigió con el italiano Gianni Totti, para conmemorar el centenario del nacimiento de Lenin. Dividida en tres partes, la primera era un montaje de fotografías y grabados que remitían a la Comuna de París y a la situación del proletariado en la Rusia zarista de finales del XIX. Para la segunda partió de imágenes documentales enviadas desde la Unión Soviética (URSS), donde se recreaba la vida del dirigente bolchevique. Al visionarlas, Jordá se dio cuenta de que estaban manipuladas, de forma que los personajes que habían ido cayendo en desgracia a lo largo del tiempo habían sido "borrados" o relegados a planos generales. "Limpió" las imágenes y las montó en su estado original. La tercera, consistía en una serie de imágenes que mostraban la realidad soviética de la época. En una secuencia en la que se leía un poema de Lenin, la cámara realizaba un *travelling* vertical ascendente sobre una estatua de Mao, al tiempo que se escuchaba *"de Oriente surgirán soles"*. Evidentemente, la exaltación del dirigente chino en una loa al gran padre de la revolución soviética fue considerada inadmisible por el PCI. Jordá se negó a suprimirla y, finalmente, se llegó a un acuerdo de conveniencia, según el cual la cámara mostraría a Mao mediante un plano estático. Su último trabajo en Italia consistiría en su interven-



ción en el documental colectivo **Sciogliamo le catene**, acerca de una huelga en la fábrica de automóviles Alfa-Romeo. Con sus proyectos más ambiciosos en el tintero, Joaquín Jordá deja Roma para volver a España en 1973.

La vuelta a Barcelona: de la huelga de una fábrica a un lúcido certificado de defunción

Si la actividad cinematográfica de Jordá en Italia muestra su insobornable independencia y su crítica radical de la sociedad occidental con fuertes resonancias sesentayochistas, la dificultad para sacar adelante algunos proyectos y los problemas adicionales que sufrieron varios de los que consiguió realizar (la falta de una de las dos partes previstas de **Portogallo, paese tranquillo**; la ausencia de imágenes originales en **I tupamaros ci parlano**; la censura ejercida por el PCI en **Lenin vivo**) no le ayudaban a plantearse un futuro prometedor en el mundo del cine.

Numax presenta...

A su vuelta a Barcelona, durante los años setenta se refugia en la escritura. Retoma la dirección de la colección de libros de cine de los Cuadernos Anagrama e intensifica su trabajo como traductor, excelente, hasta el punto de que en una entrevista periodística afirma años después: *"Traducir ha sido para mí la actividad creativa que he hecho más veces. Pienso que he llegado a tener oficio de traductor. En muchas épocas me ha permitido vivir y ha sido mi única fuente de dinero"* (13)

Años después retoma también su actividad como guionista de películas dirigidas por otros. En este terreno, es inevitable hablar de Vicente Aranda, para el que escribe (siempre firman sus guiones juntos) el guión de **Cambio de sexo** (1977). Seguirán, años más tarde, los de **El Lute. Camina o revienta** (1987), **El Lute II. Mañana seré libre** (1988), la serie televisiva **Los jinetes del alba** (1990) y, finalmente, **Carmen** (2003). Jordá ha declarado que siempre le ha resultado fácil trabajar con él. Además, durante años estuvo junto a ellos el entrañable Carlos Durán, refugiado en las labores de producción. En la escritura de guiones, no cree en métodos ni, mucho menos, en la reproducción de esquemas previos. Para él cada trabajo es distinto y defiende la improvisación, dependiendo de las personas con las que deba colaborar: *"El guión ha de servir como un conjunto de indicaciones para el productor, el director, el operador y el decorador, pero nunca hay que hacer un guión técnico, eso es cosa del director. Los guiones tienen que estar bien escritos sin dejarse llevar por la literatura, hay que tener un desprecio al adjetivo, pero saber utilizarlo y sobre todo hay que intentar escribir en imágenes"* (14).

Con el tiempo, dará clases de guión en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la Escuela de San Antonio de los Baños, de Cuba, entre otros centros. Del resto de sus trabajos como guionista, destacan **La vieja música** (M. Camus, 1985), **Golfo de Vizcaya** (J. Rebollo, 1985), **Alma gitana** (C. Gutiérrez, 1996) o, mucho después, **Pau i el seu germà / Pau y su hermano** (M. Recha, 2001).

En 1979 vuelve a colocarse detrás de las cámaras, aunque lo haga de una manera efímera. Es contratado por los trabajadores de la fábrica barcelonesa

Numax para dejar constancia de una lucha que tocaba a su fin. Tras descapitalizar sus dueños la empresa en un intento de declarar suspensión de pagos y vender el suelo en el marco de un negocio de especulación inmobiliaria, los trabajadores acabaron por tomar el control de la misma. La gestionaron durante un tiempo, pero su lucha se acabó dando de bruces con la realidad. Esto es lo que narra en **Numax presenta...** (1979).

El núcleo de la película lo forman las sucesivas declaraciones de los protagonistas, que narran la explotación a la que se veían sometidos, su toma de conciencia de clase, su enfrentamiento a la suspensión de pagos, sus primeros triunfos, las diferencias entre los diversos sectores durante el periodo de autogestión. A través de ellas un inevitable pesimismo se va apoderando de la narración. Las esperanzas depositadas en los años de la transición van truncándose poco a poco, cuando los trabajadores se van dando cuenta de que su lucha resulta molesta para partidos y sindicatos, en una época en que los pactos sociales dominan ante cualquier tipo de alternativa que se desvíe de la máxima lampedusiana de cambiar algo para que no cambie nada. Especialmente aleccionadores son los enfrentamientos entre los trabajadores, entre los que defienden que la autogestión de su fábrica debe llevarles a plantear un nuevo escenario de relaciones laborales y los partidarios del mantenimiento de unas formas de producción clásicas, en la línea de las llevadas a cabo por sus antiguos patronos.

Paralelamente, Jordá recurre a la dramatización, por parte de los trabajadores, de algunos de los momentos más duros del proceso y, sobre todo, la representación en un escenario teatral de los manejos de la patronal, por parte de la compañía teatral de Mario Gas. Estas últimas secuencias, deliberadamente estáticas, rodadas siempre en planos generales que producen un claro distanciamiento brechtiano, son rodadas en color, en busca de un nuevo contraste con las imágenes en blanco y negro del resto de la película. En realidad, más que a una loa revolucionaria, el realizador nos hace asistir al progresivo ascenso del desencanto.

En un intento por dar un mensaje final positivo, la fiesta de despedida de la aventura de los trabajadores de Numax, convertida en secuencia final, a su vez, de la película, se convierte en la representación final de la camaradería entre ellos. Muchos de los protagonistas hablan de sus proyectos, la mayoría declaran que buscarán nuevos caminos para sus vidas y rechazan la posibilidad de trabajar en el futuro para otro patrón. Esta secuencia será el origen de **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004), en la que Jordá regresará a algunos de sus personajes.

Los años ochenta serán para él de nuevo años de proyectos sin concretar, de guiones para películas ajenas, de clases de guión, de nuevas traducciones. La actividad de Joaquín Jordá ha sido siempre incesante e impredecible, por más que en algún momento pareciese que el cine español había perdido a uno de sus más lúcidos, críticos y profundos realizadores.

En 1990 **El encargo del cazador** aparece como una nueva isla temporal dentro de su filmografía como director. La película nace a partir de un encargo de Dària Esteva, que le propone que monte el material inédito filmado por su padre en África en sus últimos años. En lugar de ello, Jordá propone a su vez hacer un retrato del cineasta desaparecido, que al tiempo se convierte en el retrato de toda una generación. A partir de las declaraciones de un buen número de los protagonistas de los años de la *gauche divine* y la EdB, traza un *collage*, a la vez tierno y terrible, de este periodo.

Manuel Pérez Estremera consiguió que TVE se implicase en su financiación, pese a lo cual el ICC, que

El encargo del cazador

llevó la producción externa, acabó imponiendo una serie de cortes para reconducirla a una duración estándar. Así, su metraje previsto de 140 minutos pasó a quedarse en 100. Jordá lamenta las consecuencias de esos cortes: *"Al quitar 40 minutos todo quedó más condensado, más trágico y duro. Tuve que cortar lo que no era relevante para la historia pero sí necesario para la película, lo que le daba agilidad."*, al tiempo que recuerda lo que la película supuso de inmersión en la propia memoria: *"Rodar la película no me afectó mucho, prepararla y sobre todo montarla sí que me removió cosas, trabajar con sus cintas y con el material fue duro para mí. Yo ya me había olvidado de todo aquello. No veía a Jacinto desde los años setenta. Tenía mi vida en otra parte"* (15).

Jordá elude caer en el retrato autocomplaciente, pero también en lo que podía haber sido un fácil ajuste de cuentas con la EdB. Por el contrario, traza una vi-

sión caleidoscópica, una suerte de puzle a través del que se retrata a toda una generación a partir de la figura de quien fue su figura más representativa, un Esteva que arrastró la "confusión" entre su obra (además de cineasta, Esteva fue arquitecto, pintor, escritor) y su propia vida. En esa confusión se adentra la lúcida mirada del Jordá teórico de la Escuela, pero también del Jordá protagonista de aquellos años. Especialmente certero es el análisis de la figura de Jacinto Esteva que lleva a cabo en la película el sociólogo Manuel Delgado: *"Es como si Jacinto hubiera recibido un encargo, el encargo de ir a un lugar en el que se puede uno plantear según qué cosas y solamente hay un corazón de las tinieblas en el que quizás se acaba descubriendo que la respuesta no existe y que la respuesta, en todo caso, es que no hay respuesta. Un lugar en el que uno puede perfectamente, como creo que le ocurrió a él, tener la fatalidad de encontrarse consigo mismo. Es un viaje del que casi nunca se vuelve indemne y que, en cualquier caso, como creo que le ocurrió a Jacinto, a veces no se vuelve"*.

De una forma más o menos consciente, muchos de los que estuvieron cerca de él van desvelando los claroscuros de esa figura que el propio Esteva descubrió con vértigo en el fondo del espejo. Jordá realiza un soberbio trabajo de montaje, a través del que ensambla las mil caras del poliedro. La generosidad y la alta estima hacia la amistad que siempre fueron características de Jacinto Esteva, se alternan con su esporádica brutalidad; su enorme capacidad creativa, con su incapacidad para ser mínimamente constante o metódico, lo que le convierte, en palabras de Portabella, en *"un* amateur *en el mejor sentido de la palabra"*; su radical rebeldía, con su procedencia burguesa: *"Tenía algo de niño mimado"*, dice Nunes, mientras Ruiz Camps sentencia: *"Más que un director de cine, era un pintor que utilizaba pinceles muy caros"*.

Aunque seguramente es en este terreno en el que los cortes mencionados se hicieron más contundentes, Jordá no elude reflejar la cara más frívola de la EdB, la de sus provocaciones a la pacata moral franquista de la época. Algunos de los protagonistas de las "noches locas" de Boccaccio evocan y reivindican esos gestos provocativos, con los que se alineaban con la famosa máxima de *"haz el amor, no la guerra"*, que hace exclamar a uno de los asistentes: *"Mientras la chica se sacaba las bragas, hablaba del bombardeo de Hanoi"*. El propio realizador ha declarado que, a medida que los convocados iban sintiendo los vapores del alcohol, las conversaciones se fueron tornando cada vez más autoparódicas, por lo que decidió prescindir de unas imágenes que hubieran podido resultar crueles. Uno de los grandes aciertos de la película es el de conseguir caminar siempre al filo de la navaja, evitando caer en innecesarios ajustes de cuentas.

Especialmente conmovedora resulta la visión del último vídeo en que quedaron grabadas su figura y sus palabras. En él, Esteva aparece sombrío, físicamente degradado, aparentemente dominado por el alcohol, enfático, apocalíptico. La dureza de las imágenes es acentuada por Jordá al enfrentar a ellas, por separado, a las dos mujeres que más cerca estuvieron de él en sus últimos años. Mientras su hija Dària, auténtico hilo conductor de la película con una presencia física que invade la pantalla, muestra una visión a la vez dolorida y lúcida (*"Me parece doloroso, corrosivo, brutal. Es una especie de autopsia en vida que le hicieron a Jacinto"*, dice al volver a ver las imágenes), Ana Ventosa, su última compañera, demuestra no haber estado nunca a la altura de un personaje como Jacinto Esteva y parece no enterarse de nada. De ella dice la propia Dària: *"Aquí utilizaba a Ana de pared, como si fuera un frontón. Ana no es nadie"*.

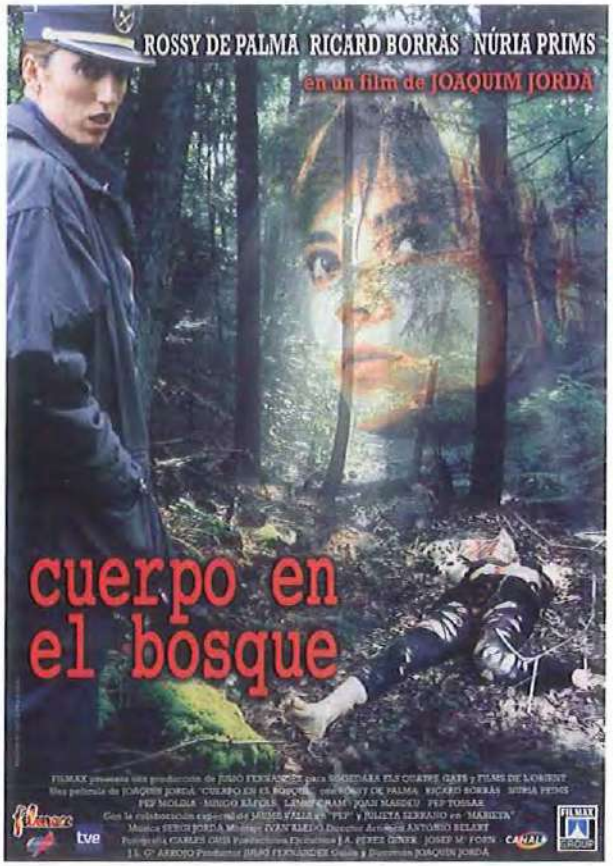
Quizás el espejo en el que más habitualmente se miró el Esteva de los últimos años fueron sus cuadros, de los que Dària resalta *"su evolución de una abstracción geométrica muy fría y racional, hacia un expresionismo brutal, en el que afloraban cien mil monstruos* (...). *La agresión de sus cuadros es un símbolo de una agresión hacia sí mismo, una especie de agresión desviada"*. El último plano de la película es ejemplar. Se trata de un primer plano del rostro emocionado de Dària, que dice: *"Estoy hasta las narices de hablar de Jacinto Esteva. ¡Córtame!"*. Jordá mantiene el primer plano durante unos segundos, hasta fundirse en negro. Segundos interminables que tienen algo de reto, de mantener la mirada fija, pero también de calurosa declaración de respeto.

La ficción también existe

Dentro de esa división canónica, en la que Jordá nunca ha creído, entre documental y ficción, nuestro realizador se ha decantado casi siempre por la primera. Sólo en dos ocasiones ha optado por el denominado cine de ficción. La primera, queda dicho, es **Dante no es únicamente severo**, film que desde luego difícilmente puede considerarse una narración al uso, ni desde el punto de vista argumental, ni del de su puesta en escena. En 1996 recurre por segunda vez a la ficción con **Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque**. Esta vez sí parte de un argumento concreto, de una historia convencional, si es que ese adjetivo se puede utilizar en una película como esta y con un realizador como Jordá.

En la pequeña localidad gerundense de Estremera se descubre el cadáver de Montse, una atractiva joven,

con fama de "demasiado moderna", que vive en Barcelona y procede de una familia, los Claveras, sobre la que pesa una especie de maldición desde que en 1870, durante las Guerras Carlistas, degollaron para robarles a dos soldados a los que habían alojado por una noche. La encargada de las investigaciones es la teniente de la Guardia Civil Cifuentes, que ha llegado al pueblo tras años de servicio en Euskadi (16). Esta detiene a Mauba, un inmigrante africano, que se convierte en el máximo sospechoso. Sin embargo, las cosas son mucho más complicadas, sobre todo en lo tocante a un poderoso industrial de la zona, que reconoce haber visto a Montse la misma noche de su asesinato, a su hijo Joan y a Pep, que protagonizó con ella una violenta escena de celos ese mismo día. A partir de ahí, la teniente Cifuentes despliega todo su cinismo para articular una tela de araña, que alcanza sus sórdidos objetivos, sólo revelados en un último y sorprendente giro del guión.



Este *thriller* rural, como lo define Jordá, lleno de ironía y humor negro, esconde en realidad una brutal disección de una Cataluña profunda llena de autocomplacencia, corrupción y prejuicios. Es significativo a este respecto el paralelismo entre la caza del jabalí, presente a lo largo de la película como telón de fondo y escenario de alguno de los momentos clave de la intriga, y las relaciones de clase en ese microcosmos que trasciende su ámbito geográfico para convertirse en metáfora de la sociedad catalana. Años antes, los jabalíes estuvieron a punto de extinguirse en la zona. Para solucionarlo, algunos cazadores soltaron unas cerdas domésticas con las que emparentaron los jabalíes salvajes, con el resultado de una nueva raza más prolífica, sí, pero que con su docilidad hurtó a su caza de la excitación de un enfrentamiento más arriesgado. Del mismo modo, en el microcosmos de Estre-

Joaquín Jordá durante el rodaje de **Un cos al bosc**

mera el poder aparece incuestionable y al mismo tiempo oscuro. Si el del padre de Joan lo es (en una secuencia la teniente le hace mención de sus negocios y de *"la extraña costumbre del 9%"*), no lo es menos el de la propia Cifuentes, que parece arrastrar algo inconfesable de su estancia en el País Vasco y acabará imponiendo no la justicia, sino su propia venganza personal. Es la venganza no sólo de su amiga Montse, sino la de la charnega que ha tenido que escuchar del médico del pueblo que *"la armonía de la zona comenzó a romperse en los cincuenta con la llegada de los castellanos. Y ahora, con los negros y los moros, todo ha ido a peor"*. Siguiendo con el paralelismo de la caza, también la sociedad catalana ha tenido que sufrir el mismo "cruce" de razas.

Frente a ese poder se sitúan los derrotados en una sociedad en la que todo se sabe, pero todo se calla, desde el propio silencio que rodeó el episodio durante las Guerras Carlistas que supuso la ascensión de los Claveras y su propia caída en desgracia. Derrotados como Joan y Pep, cuya rebeldía no va más allá de puros gestos de salón. Como Montse, que deberá pagar su "diferencia" con el desprecio y hasta con la muerte, aunque esta resulte a la postre una más de las pistas falsas que Jordá va introduciendo en la historia a lo largo de un guión complejo, en el que nada es lo que parece y la sorpresa final da la vuelta momentáneamente al calcetín de las relaciones de poder, aunque, en el fondo, todo debe seguir donde siempre ha estado. Por eso, las auténticas víctimas serán, como siempre, los más débiles, en este caso los inmigrantes encarnados en la figura de Mauba.

Tras la secuencia de un accidente de automóvil, aparentemente banal, pero que jugará un importante papel en la trama, la estructura de **Un cos al bosc** se centra en las investigaciones de la teniente Cifuentes, contínuamente contrapunteadas por los *flashbacks* que escenifican los relatos de sus distintos interlocutores. En ellos, Jordá introduce la voz de Montse como respuesta a los distintos relatos. Una voz que el espectador se ve obligado a relegar al terreno de lo fantasmal, como la continua aparición de esos dos caballos, uno blanco y otro negro, que remiten al asesinato de los soldados carlistas. Pero la voz resultará mucho más física de lo que cabía imaginar y las cartas marcadas se imponen en la última mano.

El final es desolador y acaba por revelarnos, por si a esas alturas fuese necesario, la falta de escrúpulos de la teniente Cifuentes, que lleva el peso de la historia, encarnada por una Rossy de Palma que, si no realiza un trabajo interpretativo deslumbrante, sí concede al personaje un físico que se convierte en un espléndido hallazgo. Una secuencia como aquella en la que la guardia civil convierte su "interrogatorio" al industrial en un divertido numerito sexual en el coche oficial, que tiene mucho de violación, como respuesta a la que él sometió a Montse, resulta impagable y es una muestra de que Jordá se mantiene en forma en lo que toca a su capacidad de provocar con vitriolo puro.

Un cos al bosc

Si no queremos hacer Mallarmé, hagamos Montaigne

"Reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos de crisis, que tal vez presagien el desenlace final, el retorno al caos, o se metamorfoseen en un nuevo renacimiento, absolutamente impredecible. En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo, el género con que Montaigne marcó el paso de la Edad Media a la Moderna, al Renacimiento. Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo" (17). Jordá escribía estas líneas en 2004 y, si bien se pueden aplicar a todo su cine, son especialmente pertinentes a propósito de las tres últimas realizadas hasta el momento: **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999), **De nens** y **Veinte años no es nada**.

Joaquín Jordá nunca ha pretendido hacer ese tipo de documental que busca contemplar la realidad desde fuera (si es que tal cosa existiese). Muy al contrario su intervención en el terreno documental ha ido en progresivo aumento. No nos referimos tan sólo a su aparición física, aunque en algún caso sea determinante, sino sobre todo a su toma de postura ética ante todo aquello que filma, en lo que la objetividad o la verdad (imposibles) quedan descartadas. Su cine es cada vez más complejo, en el mejor sentido de la palabra, aquel que designa la multiplicidad de puntos de vista y desde luego el rechazo a esquemas y dogmas nunca inocentes, siempre al servicio de intereses más o menos oscuros. **Mones com la Becky** no es un acercamiento biográfico, ni una disertación sobre la lobotomía, como **De nens** no trata simplemente de la paidofilia, ni **Veinte años no es nada** es la evocación nostálgica de un tiempo pasado. En todas ellas, Jordá aprovecha la excusa argumental correspondiente para ir más allá, al cuestionamiento de los propios cimientos de nuestra sociedad.

En todas ellas vuelve a repetirse esa mirada caleidoscópica tan evidente ya en todo su cine anterior. Es, por supuesto, el caso de **Mones com la Becky**, realizada con la ayuda de Núria Villazán, poco después de sufrir un infarto cerebral, que le supuso una serie de alteraciones de percepción (una tragedia para Jordá, que, lejos de dramatizar, aprovechó para hurgar en los más perdidos vericuetos de la mente). Era el momento de volver a su viejo proyecto de llevar a la pantalla la figura de Egas Moniz, Premio Nobel portugués e inventor de la lobotomía, aunque la idea original se transforma radicalmente con la nueva situación. Si todo el cine de Jordá tiene mucho de juego de espejos, en este caso los reflejos se

multiplican más que nunca. Espejos y laberintos: el laberinto de circunvoluciones del cerebro humano y el laberinto por el que deambulan los distintos expertos que van desgranando sus teorías acerca de las distintas intervenciones, no necesariamente quirúrgicas, de la psiquiatría hacia sus pacientes, pero también el laberinto por el que esos psiquiatras pretenden guiarles, como ha señalado el propio Jordá.

La película discurre por tres niveles, que a su vez se bifurcan y se entrecruzan constantemente. Uno sería el formado por las declaraciones de una serie de expertos y científicos. Entre ellos, el sociólogo Ignasi Pons afirma que las intervenciones y tratamientos psiquiátricos más agresivos en realidad se hacen *"para controlar socialmente a los individuos que no se comportan de acuerdo con las normas morales"*, mientras el filósofo Jorge Larrosa cuestiona la palabra "vida": *"Matamos una vida con sentido, aunque dure poco, para crear una vida como supervivencia, donde esté ausente el dolor y donde esté ausente el sentido"*. Algo que, con sus propias palabras, ratificará Ramsés, el más lúcido de los pacientes de Malgrat.

El segundo nivel sería el destinado a evocar la figura de Moniz: unos pocos documentos de archivo (18), entrevistas con algunos de sus descendientes, evidentemente laudatorias, y la búsqueda de documentación y la interpretación de breves escenas de su vida por parte del actor portugués Joao Maria Pinto.

Finalmente, un tercer nivel protagonizado por un grupo de enfermos de la Comunitat Terapéutica de Malgrat, que deben, a su vez, interpretar mediante una breve pieza teatral el atentado sufrido por Moniz a manos de uno de sus enfermos, cuyos disparos estuvieron a punto de causarle la muerte. Este último nivel es el que contiene el juego de espejos más complejo y sofisticado, quizás, de todo el cine de Jordá. Los internos de Malgrat se vuelcan en la experiencia, pero son incapaces de quitarse su propia piel, como son incapaces de reflexionar sobre sus personajes, volviendo una y otra vez hacia su propia experiencia cuando hablan de ellos. Esta confusión de papeles toma un cariz especial cuando el actor que debe dirigir la función e interpretar a Moniz, Joâo Maria Pinto, afirma que él mismo sufrió una operación de lobotomía a raíz de una depresión que le llevó a varios intentos de suicidio (19). Pero, además, el propio Jordá se integra entre los internos para intercambiar experiencias e incluso hablar de los medicamentos que comparte con ellos y, rizando el rizo, reproduce algunas imágenes de su propia operación cerebral y otras pruebas previas (20). Con estas dos incursiones, tanto el único actor profesional como el propio realizador de la película quedan integrados como personajes reales dentro del grupo de internos de Malgrat, como dos pacientes más, que además han vivido la intervención del escalpelo en sus propios cerebros. La imagen distorsionada rebota, así, en un nuevo espejo.

La frontera entre locura y cordura queda hecha trizas continuamente y el concepto de normalidad puesto en cuestión, al mismo tiempo que el territorio de la ficción se entrecruza con el de la realidad.

Mones com la Becky

De nens

Mones com la Becky es una película dura, sin contemplaciones, que atenta contra el concepto básico de toda sociedad, el concepto de normalidad. Y esto precisamente, el concepto de normalidad, estará de nuevo en el origen de **De nens**, su siguiente película.

De nens, un documental de algo más de tres horas de duración, es otro aldabonazo en la línea de flotación del orden social. A partir del caso de pederastia del barrio barcelonés del Raval, más en concreto del libro que el escritor catalán Arcadi Espada escribió sobre él, Jordá realiza un documento estremecedor. Cuando los acusados de pederastia (finalmente condenados) y algunos de los padres de los menores que supuestamente sufrieron abusos (absueltos) se enfrentaron al tribunal, el caso había ya sido sentenciado. La policía manejó pruebas e interrogatorios y la prensa aireó su versión sin molestarse en contrastar las fuentes, ni investigar. Detrás había un importante proyecto urbanístico municipal para lavar la cara del antiguo Barrio Chino, para erradicar de él la miseria y la marginación y recuperarlo para la nueva Barcelona nacida de los Juegos Olímpicos del 92. Jordá introduce su cámara en la sala y seguramente nunca aquel tribunal se habrá arrepentido más de una de sus decisiones que de la de permitir aquella filmación. La parcialidad del tribunal es tan sangrante como la indefensión de los acusados.

Una vez más, Jordá multiplica sus puntos de vista. Sus cámaras recogen el revoloteo de la prensa alrededor del proceso, la misma prensa que ha ayudado con su negligencia a dejar el juicio visto para sentencia de cara a la opinión pública e, incluso, al tribunal. Pero, además, sus entrevistas más allá del juicio ponen, por un lado, en evidencia los intereses inmobi-

De nens

liarios y municipales que han llevado a buscar una excusa ejemplar para justificar sus acciones urbanísticas. Por otro lado, su cámara realiza un *travelling* de documentos, datos y declaraciones sobre el paisaje humano del Raval, en el que la marginación, el paro y la pobreza constituyen el auténtico triángulo de la miseria, que el tribunal se encarga de expulsar de la sala. En un momento del juicio, uno de los abogados pregunta a Espada sobre lo que tienen en común los acusados. *"Estamos juzgando a pobres"*, responde el escritor.

Y, de nuevo, la noción de normalidad queda en cuestión. La paidofilia es uno de los tabúes más arraigados en nuestra sociedad. Cualquier ambigüedad al respecto es condenada de antemano. No hay matices. Todo vale para combatirla. Es significativo que la cámara de Jordá apenas preste atención a la figura de Jaume Lli, cuya actitud moral hacia los pequeños es cuestionable, para centrarse en la de Xavier Tamarit. Este no niega en ningún momento sus tendencias paidófilas, pero sí que cometiese ningún acto de pederastia (21), algo que comparten ante el tribunal los psicólogos que le han tratado a partir de su detención. Pese a todo, Tamarit no puede escapar de la tela de araña, no sólo porque el tribunal no está dispuesto a cuestionar sus inamovibles valores (fue condenado a 60 años y, en última instancia, por el Tribunal Supremo, a 115 años de cárcel), sino incluso internamente, porque su rostro, permanentemente turbado por la vergüenza, denota que en cierto modo ha caído en la trampa. El mayor triunfo de un tribunal no consiste en declarar la culpabilidad de un acusado, sino en convencer a este de la misma.

En las secuencias filmadas en la sala del tribunal, la cámara toma partido recogiendo a su presidente dormitando, sus gestos chulescos, autoritarios y parciales y la ciega ofuscación de los fiscales. A este último respecto, hay una anécdota significativa respecto a la "imparcialidad" con que la policía llevó a cabo las investigaciones previas al juicio. El fiscal interroga a una testigo, hermana de una de las acusadas, acerca de las relaciones de su hija Mar con Jaume Lli. La testigo le responde que no tiene ninguna hija con ese nombre y que sus dos únicos hijos son mayores y están casados. Tras un breve gesto de fastidio, el fiscal prosigue con otro testigo sin inmutarse. El mantenimiento del rostro del fiscal, en primer plano, durante esos breves segundos es una declaración de principios. También los primeros planos pueden ser una cuestión moral.

Pocos años después de **Numax presenta...**, intentó realizar una continuación de este para el programa televisivo "Vivir cada día". Para ella, quería contar con la presencia de algunos políticos, entre ellos Felipe González. El proyecto no salió adelante, lo que acabó ayudándole a la postre a conseguir *"una perspectiva mucho más amplia"*, cuando en 2004 realiza **Veinte años no es nada**.

La película comienza con la fiesta de los trabajadores de Numax con que se cerró la anterior. La mayoría

De nens

se juraban a sí mismos que no volverían a trabajar para un patrón. Jordá ha asegurado que no habría hecho esta continuación, si hubiese comprobado que la mayoría habían fracasado en su intento. Lo que encuentra es que algunos lo han conseguido, de una manera u otra, pero todos mantienen altas dosis de dignidad y para nadie de entre ellos aquella experiencia ha dejado de enriquecerles y permanecer en su memoria desde entonces. La cámara salta de uno a otro de los protagonistas veintitantos años después. Desde la trabajadora que lo sigue siendo, frente a la única opción de ama de casa que le ofrecía su familia, hasta el sindicalista (que se declara *"comunista con toques anarquistas"*), que, tras ocho años como concejal, ha decidido trabajar en la Escuela-Taller municipal de su pueblo, pasando por la profesora de escuela primaria que en la fiesta de Numax había declarado que quería hacer magisterio o por las personas que se escaparon al campo. Pero si algo en común tienen todos ellos es el sentimiento de que fueron traicionados. La transición se desembarazó de todos aquellos que, tras luchar por la llegada de la democracia, empezaron a ser molestos.

Pero Jordá se detiene en la historia de una pareja, que tras montar un Ateneo Popular en Santa Coloma y participar en una radio *"con gente libertaria"*, decide pasar a la acción de una manera muy especial. Ella cuenta que en el grupo había gente escarmentada de la lucha política: *"Necesitabas el ideal, saltarte la legalidad, dar palos al capital"*. La pareja se dedicó a robar bancos. Cercado tras un asalto en Valls, el hombre pidió ver a José Barrionuevo, entonces Ministro del Interior, para negociar. Para él, Barrionuevo representaba la traición de la izquierda hacia aquellos que les habían hecho llegar al poder con la esperanza de que muchas cosas empezarían a cambiar. No acudió y, en su lugar, lo hizo el gobernador civil de Tarragona, que recibió los dos balazos destinados a él, de los que, afortunadamente, se recuperó. El atracador murió poco después, enfermo, en la cárcel. Toda una metáfora.

Los personajes de Jordá van confluyendo en una nueva fiesta, esta vez una comida de reencuentro. En ella comprobamos que la experiencia de Numax fue más allá de los propios trabajadores. El cocinero, y dueño del restaurante, resulta ser el antiguo abogado de los obreros de Numax. Su historia es la de un economista perteneciente a una buena familia de Bilbao, que *"no podía seguir poniendo mis conocimientos al servicio del capital"* y que, tras trabajar en la Zona Franca barcelonesa, decide estudiar derecho para ser abogado laboralista. Al final, esta suerte de álter ego del propio Jordá (que una vez más se mezcla con sus personajes) decide dedicarse al arte de las perolas. Trazo a trazo, Jordá parece certificar que al fracaso de las respuestas sociales enterradas por la mostrenca transición, sólo cabe enfrentar la actitud personal. Una actitud que es la que representa su propio cine. Quedamos a la espera de su próximo aldabonazo.

NOTAS

1. Nuria Vidal, "Joaquín Jordá. El círculo del perverso", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 49.

2. Ibídem, pág. 50.

3. Joaquín Jordá, "**Numax presenta...** y otras cosas", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 58.

4. En el artículo citado en la nota 1, págs. 50-51, se relatan con gracia y concisión estos hechos. Respecto al tratamiento psiquiátrico dice: *"Estuve tres meses de tratamiento y me lo pasaba muy bien. Aquel psiquiatra era muy amable y lo único que hacía era llenarme de toda clase de drogas, lo probamos todo, yo iba dopado el día entero, pasadísimo"*.

5. Véase Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999. Se trata, sin duda, del mejor trabajo sobre este período, que tiene su precedente en la obra de los mismos autores, esta vez en catalán, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Ed. Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, 1993.

6. Joaquín Jordá, "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán", en *Nuestro Cine* nº 61, abril de 1967, págs. 36-37.

7. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, pág. 186.

8. Para profundizar en este fiasco y, en general, para un pormenorizado conocimiento de la EdB, nos vemos obligados a remitir de nuevo a la obra de Riambau y Torreiro: *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*.

9. Ibídem, págs. 194-195.

10. *Film Ideal* nº 216, pág. 34.

11. Joaquín Jordá, "**Numax presenta...** y otras cosas", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 59.

12. Ibídem, pág. 59.

13. Chus Gutiérrez, "Joaquín Jordá. Recuento de un hombre libre", *El País*, 10 de agosto de 2005.

14. Nuria Vidal, "Joaquín Jordá. El círculo del perverso", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 54.

15. Ibídem, pág. 54.

16. Jordá dosifica al máximo la información que ofrece acerca de sus personajes. No sólo en el caso del pasado profesional de la guardia civil Cifuentes, sino también en lo que respecta a sus relaciones con Montse, a las de esta con Pep o Joan, o al tipo de negocios del industrial. En la misma línea de dosificar la información para dar más posibilidades al espectador de que construya su propio puzle, crea una serie de personajes en los que se detiene tras los primeros trazos. Entre ellos destaca el que encarna el propio realizador, un cocinero de aspecto entrañable, que adorna su solapa con *"el escudo del Barça y la bandera independentista"* y que saluda a la teniente con un irónico: *"No todos los días se tiene el honor de recibir en casa a un representante de las fuerzas de ocupación"*.

17. Joaquín Jordá, "Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha", en *Nosferatu* nº 46, julio de 2004, pág. 6.

18. Entre ellos, Jordá incluye las imágenes del nombramiento de Franco como doctor *honoris causa* de la Universidad de Coimbra, algo que se produjo el mismo año en que Moniz recibió el Nobel, provocando un claro paralelismo entre dos formas diversas de control social.

19. En realidad Pinto estuvo a punto de sufrir una lobotomía, pero tras las últimas pruebas se descubrió que se trataba de un tumor que le oprimía uno de los lóbulos del cerebro y que le fue extirpado.

20. Estas imágenes son reproducidas en color, frente al blanco y negro de la mayoría de las secuencias de la película, un juego de contrastes que ya había desarrollado en **Numax presenta...** De la misma forma, en **Mones com la Becky** Jordá pasa, alternativamente, del celuloide al vídeo digital. Ambos recursos acaban acentuando el carácter mestizo de la película.

21. Para una institución tan ortodoxa en sus conceptos como la Real Academia Española de la Lengua, la diferencia es clara. La paidofilia es una *"atracción erótica o sexual que una persona adulta siente hacia niños o adolescentes"*, mientras que la pederastia es el *"abuso sexual cometido con niños"*.

Espectros y películas

Los proyectos truncados de Joaquín Jordá (1)

Glòria Salvadó Corretger

Guadiana bat bailitzan urte askoan ahanzturan murgildu ostean beste ibilbide batzuetan indarrez suspertzen dela dion topikoa erabiliz definitu izan da sarritan Joaquín Jordáren obra. Bere lurrazpiko uretan, ordea, proiektu asko dabil igerian, eta horietako batzuk, gainera, sortzailearen buruan dabiltza oraindik jira eta bira.

Foto: Lisbeth Salas

"De toute façon, un film même informe, inachevé comme un enfant mort-né, est l'annonce de notre propre histoire, la projection silencieuse de nos fantasmes".
(Fragmento de diálogo de **Quem espera por sapatos de defunto morre descalço**, de João César Monteiro, 1970) (2)

NOTA: Las informaciones incluidas en el artículo son fieles a las palabras pronunciadas por Joaquín Jordá en las conversaciones mantenidas entre septiembre de 2005 y enero de 2006. Las divergencias que puedan surgir con otras versiones de la misma historia forman parte de la voraz creatividad narrativa del director de la cual se habla en el artículo. Como contador de historias no le gana nadie.

Más de cuarenta películas fantasmas

Hace cuatro años *Cahiers du Cinéma* publicó un libro titulado *Trois films fantômes* (3) donde se recogían tres proyectos no realizados del director francés Jacques Rivette. Si, siguiendo el ejemplo de Rivette, Joaquín Jordá decidiera editar una compilación de sus proyectos nunca filmados, debería publicar un libro que se titulara *Más de 40 filmes fantasmas...* Y es que Jordá a lo largo de su carrera como cineasta, guionista y traductor; de sus estadías transitorias en Roma, Barcelona y Madrid; y de sus relaciones con Román Gubern, Vicente Aranda, Laia Manresa, Gonzalo Suárez, Nùria Villazán y Pere Portabella, entre otros muchos amigos y colaboradores, ha concebido una gran cantidad de ideas que nunca se han materializado en un film. *"Ce sont des projets non réalisés, interrompus à des stades divers de leur développement. Tous les cinéastes, bien sûr, sont dans le même cas: c'est la loi commune du cinéma, plus encore que des autres modes d'expression"* (4). Cumpliendo con la ley cinematográfica de Rivette, los proyectos no realizados de Jordá se presentan en distintos formatos: desarrollados hasta la fase de guión terminado; como arranque de un relato en un cuaderno solitario; en fase de tratamiento, revisado y reescrito tres y cuatro veces; como sinopsis con más de una versión dispareja... En otros casos estas ideas únicamente retornan a través del diálogo con él, a partir del cual se pueden rastrear sus recuerdos. Así reaparecen proyectos nacidos en su primera etapa en Madrid, que ni siquiera llegaron a desarrollarse por escrito; encargos surgidos en Roma, cuya traza se ha perdido entre viajes y años; o ideas trabajadas conjuntamente con uno u otro amigo, según cual fuera el destino geográfico de Joaquín por aquellos años.

Al disponer cronológicamente estos proyectos truncados es extraordinario descubrir como su reflejo constituye el camino hacia la filmación de las trece películas dirigidas por Jordá, picos visibles de un iceberg con una ancha, sólida y desconocida base. Además, como hizo Rivette con **Marie et Julien** (5), Jordá puede volver a una misma idea en varias ocasiones, incluso en etapas muy dispares de su vida. De este modo, este conjunto de proyectos no filmados forma un corpus de ideas fantasma que en ocasiones se debilitan y desaparecen; pero también puede suceder que su destino sea otro y reaparezcan mutadas e incluso fortalecidas en proyectos posteriores.

"... annonce de notre propre histoire, la projection silencieuse de nos fantasmes"

Las ideas no transmutadas en película han sido definitorias para la carrera de Jordá. Su rastreo permite, como señala Monteiro en **Quem espera por sapatos de defunto morre descalço**, encontrarse con su propia historia, la del director que ha sido después.

En su etapa como estudiante de cine en Madrid, Jordá intentó sacar adelante dos proyectos junto a su compañero Román Gubern: uno dedicado a El Molino y el otro al proceso de descolonización del África negra. Jordá confiesa que el documental sobre el teatro de *varietés* de Barcelona se quedó únicamente en algunas fotos que él y Gubern realizaron, a modo de "documentación", en las sesiones de tarde de los espectáculos. Les interesaba especialmente ese momento porque se mezclaban viejas glorias con jóvenes aspirantes y según Jordá era el momento más "molinero" de El Molino. Sobre el proyecto de África, recuerda fundamentalmente que estaba vinculado a la productora UNINCI y que su inicio se situaba en la Isla de Goree, parada obligatoria de los barcos llenos de esclavos. Que esta idea se llevara a cabo dependía de Modesto Beltrán, quien tenía que viajar al continente africano para ponerlo todo en marcha. Pero finalmente quedó en nada, probablemente *"sólo en algún texto de presentación de la idea"* (6).

También en Madrid y por aquellos años se empezaron a perfilar otras dos ideas que tuvieron el mismo fin: una junto a Juan Luis Buñuel y la otra a partir de un encargo de Marco Ferreri. Con el hijo de Luis Buñuel, Jordá desarrolló un proyecto cuyo tema central era la basura. Durante algunos de los ratos libres que permitía el rodaje de **Viridiana** (1961), Juan Luis, que ejercía como ayudante de dirección de su padre, se encontraba con el joven Joaquín Jordá para trabajar una historia del gusto de ambos: en las afueras de Madrid, la basura, cuya recogida dependía de una empresa privada y no municipal, se amontonaba en montañas de cuarenta y cincuenta metros que eran objeto de deseo de muchos espigadores. Lo fascinante era que estos recolectores, ataviados con gruesas capas de ropa para protegerse, se organizaban según criterios de clase, siguiendo el esquema social dominante. Así pues, había una clase social alta que accedía a una primera búsqueda entre los restos de basura, una clase media que llegaba realizada ya una primera criba y una clase baja que sólo podía aspirar a los despojos que ya no quería nadie. La idea les entusiasmaba pero no prosperó.

El proyecto de Ferreri surgió a consecuencia de **El Cid** (*El Cid*, 1961), de Anthony Mann. El director italiano quería producir una respuesta al film americano desde España aprovechando el impulso de su promoción. Así Jordá (el sentido crítico) junto a Mario Camus (el sentido narrativo) y Paco Regueiro (el sentido poético) (7) se lanzó a la escritura de un guión sobre la figura de Jimena. La aventura terminó

en una conversación imposible y, tal como él relata, extremadamente divertida con un miembro de la Marina española que les explicó los motivos por los cuales no se podía aceptar aquel guión (*"las mujeres menstrúan y en la corte hay cerdos"*) (8).

De vuelta a Barcelona Jordá conoció a Gonzalo Suárez, de quien leía con avidez las crónicas deportivas publicadas bajo el seudónimo de Martin Girard: *"Me encantaban aquellas narraciones llenas de tiempos muertos"*. Suárez, Raimon y María Andersen tenían que protagonizar lo que en 1963 debería haber sido la primera película de Joaquín Jordá, "Crónica de una noche". El guión, inspirado en una sección de *El Noticiero Universal*, causó sensación en aquel momento, según se desprende de las palabras de Jordá, porque era muy movido, verista y directo. En él se relataba la historia de un periodista (Suárez) que, acompañado de un fotógrafo (Raimon), realizaba crónicas de noche. Su jornada empezaba en inauguraciones y fiestas culturales propias del final del día y terminaba con percances callejeros sucedidos ya entrada la madrugada. La estructura del film se dividía en dos partes: la primera estaba constituida por los desplazamientos de los dos profesionales por Barcelona, de manera que se enseñaba la ciudad nocturna; y la segunda se centraba en el flirteo del periodista con una joven extranjera que se cruzaba en su camino. Jordá considera que el final era sórdido y muy triste porque el protagonista retornaba al frío lecho junto a su mujer. Este guión, que debía producir Germán Lorente, fue, de nuevo, el arranque de un proyecto que nunca culminó.

Sin embargo, la energía y productividad de Joaquín Jordá no cesaron. Prosiguió, en este mismo periodo barcelonés, con la escritura de dos guiones junto a Pere Portabella: "Humano, demasiado humano", una ficción dedicada a la figura de Luis Miguel Dominguín, que debía protagonizar el torero; y "Guillermina o la viuda alegre", escrita para Lucía Bosé, que relata el descenso social de una burguesa catalana. Ambas historias, así como las adaptaciones literarias de *Cosmos*, de Witold Gombrowicz (9) y *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor (10), son algunos de los filmes truncados que ya se conocen del director (11). Tanto proyecto frustrado finalmente provocó que Jordá se marchara a Italia.

Antes de entrar en su etapa romana, debe hacerse referencia a uno de los acontecimientos más peculiares de su carrera profesional: la colaboración para la televisión belga como guionista de una serie de terror. Con el seudónimo de Mike Gwolyater (nombre que tenía algún significado oculto que tras horas de charla le resulta imposible recordar), Jordá escribió cuatro o cinco episodios de unos 25 minutos de duración. Aunque es complicado aventurar en qué año se produjo esta extraña alianza con una cadena extranjera, Jordá asegura que fue poco después de que realizara el servicio militar ya que el trabajo se lo proporcionó un antiguo compañero que conoció allí y que posteriormente creó una productora. Aún sin poder establecer una fecha exacta se puede asegurar que los capítulos de esta serie de terror, que al parecer nunca llegaron a filmarse, fueron desarrollados a principios de los sesenta, antes de iniciar su etapa de cine militante en Italia.

Este país le permitió filmar cuatro películas y engendrar tantos más proyectos que quedaron estancados en la fase inicial. En aquellos años ya era evidente que Jordá era un hombre de gran tesón y una voraz creatividad narrativa. En 1969 escribió con Carlos Durán una primera parte de **Portogallo, paese tranquillo** dedicada a Angola, por aquel entonces todavía colonia portuguesa. Reaparece así el interés por África y la colonización, en este caso a partir del contacto que establece con el Movimiento Popular de Liberación de Angola en un viaje a Cerdeña que

Joaquín Jordá con José Luis Guerín y Pere Portabella durante la entrevista realizada para el *Nosferatu* nº 9 (junio de 1992): *Garay, Guerín, Jordá y Portabella*

realiza junto a Durán. El díptico pretendía acercarse a los oprimidos y a los opresores pero quedó reducido a una única visión: las consecuencias de perder colonias africanas para un país como Portugal.

Ya instalado en Roma, Jordá amplió su círculo de relaciones. Uno de los nuevos conocidos, Goffredo Fofi, le puso en contacto con Renzo Rossellini, que en aquella época trabajaba con su padre Roberto en las piezas televisivas que este realizó para la RAI. Renzo le encargó el guión para una serie de televisión de tres episodios titulada "Norte-Sur", retrato de las diferencias sociales, políticas y económicas de la Italia de principios de los setenta (12). Jordá trabajó cada uno de los capítulos, pero no llegó a filmarse ninguno. Por las mismas fechas Vittorio Cottafavi, otro amigo vinculado en aquel momento a la televisión, le propuso desarrollar una serie. La idea que le ofreció Jordá fue llevar a cabo una adaptación de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Miguel de Cervantes (13). El texto brindaba un cúmulo de aventuras imposibles que según Joaquín Jordá podría funcionar muy bien en televisión. Lamentablemente, no llegó a materializarse tampoco.

Su pequeña colaboración como actor –"*interpretando a un periodista cínico*"– en un film de Bellocchio con guión de Fofi (14) le abrió las puertas de una nueva propuesta: la escritura de un relato cinematográfico para Bellocchio (15) a partir de la novela *El talón de hierro*, de Jack London. Jordá se encontraba en su periodo más militante, de modo que adaptar esta novela le entusiasmó. La obra había fascinado a Trotski por su carácter visionario: London anticipaba la deriva del capitalismo en un sistema económico opresor. Este guión, que no pasó de proyecto, ocupó la última temporada de Jordá en Italia.

Otra historia desarrollada allí pero unos años más tarde, hacia finales de los setenta, fue una ficción inspirada en uno de los muchos viajes que la mujer de Toni Negri realizaba para visitar a su marido en prisión, una auténtica odisea ya que constantemente lo cambiaban de una a otra. La particularidad residía en la mezcla que se proponía de ficción y realidad. El relato empezaba por la mañana en Turín cuando la esposa (16) se disponía a iniciar su trayecto en autobús y tren. En prisión se encontraba con los familiares de otros reclusos. De vuelta a casa emergía el argumento de ficción: en el tren de regreso, la mujer, de gran belleza, tenía una aventura con un desconocido (17). Cuando este descubría la identidad de la mujer, la maltrataba y menospreciaba abiertamente. La vuelta al hogar destilaba un tono de gran tristeza que culminaba en una escena final donde aparecían los hijos. Jordá asegura que la mujer debía ser la figura central de la historia porque el interés nacía de su sensación de soledad.

Tres series y media

Después de Italia vino de nuevo España, concretamente Madrid. Si bien la mayoría de los proyectos anteriores a 1980 ya eran conocidos (18), el grueso de los guiones no filmados escritos en la etapa posterior a **Numax presenta...** (1979) no han tenido hasta ahora visibilidad.

En esta década, Jordá trabajó varios proyectos para televisión. Entre 1980 y 1984, junto a su amigo Javier Maqua, desarrolló dos ideas para potenciales series de TVE. La primera propuesta abordaba la figura de San Ignacio de Loyola (19) y se concretaba en un dossier que incluía "I. Oportunidad y motivaciones de la serie, II. Cronología de la vida de San Ignacio, III. Estructura de la serie y IV. Sinopsis de los seis capítulos". Los dos autores ofrecían la serie como *"un relato aventurero y un fresco histórico de la época insólito y atractivo"* que iniciaba la acción en el momento en que el Papa Paolo III legitimaba la Compañía de Jesús en Roma. El hecho de empezar por el final provocaba que el relato de la vida de San Ignacio se estructurase a partir de *flashbacks*. Cada episodio, de una hora, incluía un único salto temporal (20) hacia un momento determinado de la vida del santo. El último episodio se cerraba con su muerte, la autopsia y la elaboración de una máscara mortuoria. Cuando Jordá habla de este proyecto destaca los aspectos más sórdidos de la historia: el accidente de San Ignacio como soldado que le deja una pierna más corta que la otra y le provoca una crisis religiosa; su enamoramiento de Javier; sus intentos por alejar al joven mandándole a evangelizar Japón; la muerte prematura de Javier; su final *"lleno de demonios"*.

Maqua y Jordá idearon otra serie de televisión de naturaleza parecida fechada en marzo de 1984 y titulada "Residencia de estudiantes". En este caso el proyecto no aparece tan desarrollado aunque incluye informaciones relativas al tema principal, tono y estructura de la serie en ocho capítulos. El modelo a seguir era **Retorno a Brideshead** (21), *"y las innumerables películas que tienen como escenario un campus universitario"*. El relato se ceñía al periodo histórico entre 1926 y 1933 por ser *"particularmente rico y conflictivo"* y en ningún caso retrataba las vidas de los personajes ilustres que vivieron en la Residencia de Estudiantes, como Buñuel, Lorca o Dalí. Maqua y Jordá se centraban en personajes anónimos inventados, *"representativos de la juventud universitaria de aquellos años"*, aunque ello no les privaba de incluir episodios reales ocurridos allí para contextualizar los hechos narrados. La serie se iniciaba en 1975, cuando uno de los personajes regresaba del exilio y visitaba los antiguos locales de la residencia. Cada episodio correspondía a un curso

Joaquín Jordá en Fuenteálamo (Albacete)

escolar (1926-1927, 1927-1928 y así sucesivamente). No obstante, algún curso más saturado de hechos históricos, como el que coincidía con la caída de Primo de Rivera, se desarrollaba en dos capítulos. El octavo episodio se cerraba con un epílogo situado en 1936, con la residencia convertida en un hospital de guerra. Fue otro prometedor proyecto que no fue más allá de las páginas escritas.

También con Javier Maqua, y allá por 1983, Joaquín Jordá escribió una adaptación de *La turbina*, de Cesar María Arconada para TVE. La televisión compró el guión, pero nunca se filmó. La historia describía los trastornos ocasionados por la instalación de una fábrica en un valle agrario. La historia pervive en el recuerdo de Jordá como "*proletaria e industrial*".

Unos años más tarde, ya en 1990, fue Gloria Berrocal, la esposa de Javier Maqua, la cómplice de un nuevo proyecto de serie televisiva para TVE. En este caso nacía de la experiencia biográfica de Berrocal y se titulaba "Tres mujeres y media". Las tres mujeres eran Jacinta, la bisabuela de ochenta años; Isabel, la abuela de sesenta; y Julia, la madre en la treintena. La media mujer era la nieta de diecisiete años, Itziar, que iniciaba su vida sexual –y alcanzaba su condición de mujer plena– a lo largo de la serie. En cuatro capítulos ("Jacinta"; "Jacinta e Isabel"; "Isabel y Julia"; "Julia y Jacinta") se relataba alternativamente el presente de los personajes en Madrid y el pasado de cada una de las mujeres en el Marruecos español y en la península. La muerte de Jacinta en el hospital al final del último episodio cierra el ciclo histórico que de fondo se retrata en la serie. El argumento folletinesco, lleno de correspondencias entre las vidas de estas mujeres, encubre una narración detallada sobre el protectorado español en África y la transición española. El interés por la mezcla de historias personales y la descripción de periodos políticos destacados de la historia de España, con especial interés por la transición, han reaparecido posteriormente en el cine de Jordá, concretamente en **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004).

Por otro lado, cabe destacar que en el montaje definitivo de **De nens / De niños** (2003) no llegó a incluirse un apartado final donde se reflexionaba sobre la creciente llegada de inmigrantes al barrio del Raval de Barcelona, un desenlace de tintes similares al que se apunta en la escena final de "Jacinta y su familia o ¿Quién es Ali?". Al término de la versión cinematográfica del relato sobre estas cuatro mujeres se descubre que Itziar tiene un novio árabe que se llama Ali; inmediatamente después se recuperan momentos anteriores del film, escenas que recorren actitudes definitorias de personajes árabes con rela-

ción a los españoles colonizadores de su territorio; y se cierra la historia con imágenes documentales de pateras, campos de internamiento cerca de Algeciras, manifestaciones contra la Ley de Extranjería, etc. Es remarcable, de nuevo, el interés por la mezcla de documental y ficción.

En la década de los ochenta Jordá escribió otros guiones cinematográficos como "Las tres mentiras" y un proyecto para Paul Leduc (22). Estas historias presentan características temáticas y argumentales muy parecidas a las desarrolladas en las series de televisión: abren varias líneas temporales de una misma trama argumental: la trayectoria de los personajes mezcla el pasado, *"lo que ya está hecho"*, con el presente, *"lo que todavía está por hacer"* (23); y trabajan el contraste entre idealismo juvenil y resignación desencantada para crear un enfoque poliédrico de la personalidad de los protagonistas. En este sentido, Antonio, el protagonista de "Las tres mentiras", no se atreve a participar en la revolución portuguesa de mediados de los setenta, pero diez años más tarde retomará el camino que abandonó, como escribe en una carta final: *"Voy a meterme en algo que seguramente comprometerá* minha *vida (...). Pero creo que lo hago (...) con plena conciencia"*. El paso del tiempo en estas historias siempre está vinculado a la realidad: tramas personales de alta intensidad se ven entrelazadas con un contexto histórico y político determinado. "Las tres mentiras" incluye un breve prólogo que localiza la historia en Portugal en agosto de 1975, *"poco más de un año después de la Revolución de los Claveles"*, seguido de una escena con un montaje de imágenes documentales relacionadas con lo ocurrido aquellos años. Así, las relaciones de los personajes se ven absolutamente marcadas por el contexto geográfico e histórico que los rodea. Lo mismo le ocurre a Acracio, el personaje central del proyecto para Paul Leduc, que en su pasado se vio mezclado con hechos sucedidos en la Barcelona de los años veinte como la huelga de La Canadiense y el asesinato de Bravo Portillo, cabecilla del pistolerismo patronal. Vida personal e Historia se aúnan hasta confundirse. Paul Leduc no acabó de sintonizar con esta idea, lo que provocó que sólo se desarrollara una tercera parte del guión.

Simultáneamente a las propuestas de series de televisión, Jordá desarrolló también otro proyecto, "El hombre colgado", fruto de la colaboración con Gonzalo Suárez. La historia se inspira en secuestros emblemáticos de la Italia de los setenta, que Joaquín Jordá documentó en tres relatos a modo de notas –"El caso Saronio", "El caso Durso" y "El caso Moro"– que acompañan el guión. El argumento, absolutamente ficticio y alejado de cualquier realidad política, gira en torno a la identidad equivocada de un secuestrado, que al final resultará ser un loco. Así, los hechos reales no se integran en el relato, sino que sólo sirven de inspiración para la trama.

Cuando la geografía española se tiñe de sangre

Más allá de "Un día te mataré" –guión tildado de *"comercial"* por el propio Jordá– que narra un amor

que se convierte en odio en el ambiente de las finanzas y la alta política (24); de "Cuarteto", un encargo del hijo de Manuel Vázquez Montalbán para adaptar la novela homónima de su padre; y de "El año de las lluvias", guión coescrito con Pere Joan Ventura, que relata el aprendizaje sexual y político de un joven catalán en la España de los sesenta durante unas fuertes inundaciones; los noventa fueron los años de un gran proyecto: las "Historias de sangre".

Así se refiere Jordá a la idea de filmar una serie de relatos cuyo tema central gira en torno a asesinatos acaecidos en distintos puntos de la geografía española. Todo surgió tras la lectura de la novela *Parte de una historia*, de Ignacio Aldecoa, que inspiró "Milenio" (25), el primer título de esta potencial trilogía. El crimen funcionaba como pretexto para realizar un retrato de la psicología social de una determinada geografía española, en este caso de la isla de La Graciosa, en Las Canarias. "Milenio" no se filmó. En cambio, sí llegó a rodarse **Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque** (1996), la segunda película de la serie, que explora las entrañas de la Cataluña más profunda. Y a continuación debía llegar "La sangre del cazador", narración situada en Burgos y protagonizada por un andaluz que recala en el pueblo de su mujer tras varios años de improductiva y fracasada estancia en Francia. Se trataba de una historia de sexo y violencia aderezada con varios asesinatos y la incapacidad de la policía para detener al asesino a causa del miedo. Cuando el guión arrancaba irrumpió el infarto cerebral. Fin del proyecto.

Fin de trayecto: La Rusia de los zares, la pequeña república dominicana de Barcelona y la China de 2050

El entusiasmo de Jordá al redescubrir sus propias historias es desbordante. La frase de guerra que siempre pronuncia es *"¡Aaaahh! ¡Esta historia era fan-tás-ti-ca!"*. En todo este periodo de investigación, "Las tres mentiras" ha sido probablemente el guión acabado que más exaltación le ha producido reencontrar. Otro relato que defiende a capa y espada es "Dominicana", un guión de musical que probablemente filmará quién sabe si en un futuro no muy lejano. Precisamente, la historia se localiza en la calle Carders de Barcelona, el barrio de la Barceloneta y El Molino. La reaparición de esta sala de fiestas como espacio de fantasmas revela la conciencia del paso del tiempo en Jordá. En el proyecto con Gubern era un espacio de vida, en "Dominicana" adquiere un tono espectral. El argumento gira en torno a la tierna relación que se establece entre una inmigrante dominicana y dos hermanas de avanzada edad, una de ellas ex vedette de El Molino, a quienes se encarga de cuidar. Un dinero escondido, la especulación inmobiliaria y los ritmos latinos colman de peripecias este guión que, en cierta ocasión, Jordá especuló con trasladar a los escenarios teatrales. En el año 2000, además del guión de "Dominicana", empezaron a tomar forma otros dos proyectos: "Las hijas del Zar o el despertar de la primavera" y "Las industrias de la muerte". El primero lo abandonó ya que no sabía hablar ruso y quería poder comunicarse con todo el equipo de un hipotético rodaje que se contratara allí. Situada en 1918, la historia relata cómo el zar Nicolás II y su familia vivieron los días de la revolución bajo la estricta vigilancia de un grupo de fervientes bolcheviques. "Las industrias de la muerte", vinculado a una propuesta nacida en Valencia, abordaba de nuevo un tema recurrente en la obra del director: la muerte. Su particularidad yacía en el contraste establecido entre la rápida extinción de las Fallas y el deseo de perpetuación de los monumentos funerarios.

De las historias truncadas que Joaquín Jordá ha desarrollado con posterioridad al infarto, hay una, la última hasta el momento, que abre un nuevo camino en el universo cinematográfico del director. "Metápolis o 2050" nace de un encargo de Iciar Bollain que no llegó a cuajar por desacuerdos en el enfoque de la historia. Se trata de un relato de ciencia ficción que transcurre en el año 2050 en una sociedad envejecida y gobernada por químicos, biólogos, psicólogos, sociólogos y comunicadores, en la que predominan el horror y el miedo. Jordá está especialmente satisfecho del texto introductorio, muy visionario, donde habla de un mundo futuro gobernado por China. Una vez más un contexto político concreto –sorprendentemente en este caso es imaginado– es determinante para el desarrollo de la historia.

El universo cinematográfico del director adquiere mayores matices tras la lectura de estos guiones nunca realizados. También cabe tener en cuenta los episodios que constituyen su vida –sus vivencias de momentos históricos reveladores de la Europa del siglo XX, sus implicaciones políticas, los territorios donde ha vivido y sus conflictos sentimentales– ya que de algún modo han nutrido la mayoría de sus historias. Es fascinante observar la reiteración de algunos temas y su evolución a lo largo de los años: el interés por los personajes marginales, el gusto por la adaptación literaria, la inclusión de incidentes políticos como telón de fondo de las historias, etc. Del mismo modo, su escritura, siempre concisa y directa, reitera saltos temporales, introducciones y finales con imágenes documentales...

El conocimiento de los proyectos truncados insufla a su cine una mayor intensidad, permite asistir a la proyección silenciosa de los fantasmas que quedaron por el camino.

NOTAS

1. Esta investigación ha sido posible gracias a la complicidad y entusiasmo de Joaquín Jordá, que me ha abierto las puertas de su casa, de su archivo, de su afecto y de su memoria para poder establecer esta relación de proyectos nunca llevados a cabo. También han sido piezas clave para poder dilucidar algunas informaciones Laia Manresa y Javier Maqua, que generosamente me hizo llegar copia de los proyectos que desarrolló con Jordá para TVE.

2. Citado en francés en VV.AA., *Pour João César Monteiro. "Contre tous les feux, le feu, mon feu"*, París, Éditions Yellow Now, Côté cinéma, 2004, pág. 54.

3. *Trois films fantômes de Jacques Rivette.* Phénix. *Suivi de* L'Ann II *et* Marie et Julien, París, Cahiers du cinéma, 2002.

4. Ibídem, pág. 8.

5. El proyecto *Marie et Julien*, inédito cuando se publicó el libro *Trois films fantômes*, se realizó finalmente el año 2003. La película, dirigida por Jacques Rivette, se tituló **Histoire de Marie et Julien**.

6. Román Gubern en su libro *Viaje de ida* (Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 159, 160, 164) aporta la siguiente información sobre estos dos proyectos: *"Mi breve incursión madrileña me dio la oportunidad de frecuentar también UNINCI (...). Para este grupo preparé con Joaquín un ambicioso proyecto sobre el África negra (...). El proyecto africano se desmoronó junto el declive de la empresa (...). Elaboré por entonces en Barcelona un proyecto de documentales de ambiente laboral (...). Y con Joaquín trabajamos un proyecto sobre El Molino, para el que tomamos cientos de fotos, con la colaboración de Colita y el apoyo logístico de Modesto Beltrán"*.

7. Estos apelativos son fruto de los comentarios de Joaquín Jordá.

8. Esta historia completa y con todo detalle puede encontrarse en J. M. García Ferrer y M. Rom, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, págs. 46-47.

9. Si la literatura de Gombrowicz es particular, todas las anécdotas surgidas alrededor de este guión parecen escritas por este autor: el proyecto se desvaneció en el momento en que Joaquín Jordá preguntó el signo del zodíaco a la esposa del potencial productor de la película; las visitas a Gombrowicz para negociar la compra de los derechos del libro permitieron que Jordá conociera a dos secretarias completamente distintas (*"una muy guapa y una muy fea"*) aunque el escritor le aseguró que se trataba de la misma persona. Jordá habla con gran cariño y desconcierto sobre todo lo ocurrido.

10. La adaptación de *Laura a la ciutat dels sants*, titulada "El jardí dels àngels", fue realizada junto a Maria Aurèlia Capmany y proponía que el relato transcurriera en una Formentera *hippie*. La familia de la protagonista arrancaba a Laura de allí para devolverla a su Vic natal.

11. En un currículo del director escrito en 1980 se incluyen como proyectos no realizados hasta el momento: "Cosmos" (1967), "El jardín de los ángeles" (1968) y "Norte-Sur" (1972). Así, diez años después de su escritura, Jordá no había olvidado estos guiones –especialmente las dos adaptaciones– que ha seguido reivindicando hasta la actualidad. Su entusiasmo por estas dos historias es probablemente lo que le he ha llevado a darlas a conocer. Tampoco se debe olvidar la significación que tuvieron en su partida hacia un nuevo periodo vital y profesional en Italia.

12. El primer episodio ("Norte") era una ficción que se desarrollaba en la mansión de los ricos propietarios de una fábrica cercana a Milán, cuyos obreros se encontraban en huelga. Toda la acción transcurría en el interior de la casa. El argumento se iniciaba con la celebración de las bodas de oro de los abuelos. De pronto, descubrían que los huelguistas estaban cercando la casa, lo que provocaba que se desestabilizaran sus relaciones personales, que hubiera momentos de gran tensión familiar, etc. El segundo episodio ("Centro") giraba alrededor de la figura de Giulio Andreotti y transcurría en Roma. El tema era la burocracia italiana y la puesta en escena imaginada por Jordá consistía en filmar la biografía del político italiano representada en un teatro. Esta misma idea fue, en otro contexto argumental, llevada a cabo por Jordà en **Numax presenta...** (1969). Finalmente, el tercer episodio ("Sur") era un documental que debería haberse rodado clandestinamente en un campamento fascista al sur de Italia, que era realmente un campo de entrenamiento militar.

13. Lo empezó a escribir a mano en un cuaderno que todavía conserva.

14. Repasando la filmografía del director italiano es probable que se trate de **Sbatti il mostro in prima pagina** (1972).

15. El productor debía ser Sergio Leone y Fofi, el coguionista.

16. La esposa debía interpretarse a sí misma. De ahí el interesante juego entre ficción y realidad.

17. Podría tratarse del revisor o de otro viajero.

18. Véase E. Riambau y C. Torreiro, *La escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona. Anagrama, 1999 y J. M. García Ferrer y M. Rom, *Joaquín Jordá*. Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.

19. Ya que el proyecto de serie fracasó, Maqua aprovechó la investigación sobre el personaje para escribir y publicar su libro *El cuerpo de Ignacio de Loyola* (1993).

20. Los *flashbacks* siempre arrancaban del recuerdo de San Ignacio al escribir una carta o de la transmisión de sus experiencias a otro miembro de la compañía.

21. La serie **Retorno a Brideshead** (*Brideshead Revisited*, 1981), adaptación televisiva de la novela de Evelyn Waugh, fue dirigida por Michael Lindsay-Hogg y Charles Sturridge y protagonizada por Jeremy Irons.

22. En 1989 Joaquín Jordá participó como actor en el film de Leduc **Barroco**. El guión que empezó a escribir para él se realizó en esa época.

23. Idea fundamental de **Veinte años no es nada.**

24. El guión recupera un argumento desarrollado por Jordá en Italia y filmado por Peter Baldwin (**Double Vision**, 1970). La historia escrita y la película presentan una distancia tal que Jordá decidió escribir de nuevo el relato en un contexto diferente, Madrid.

25. La historia ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo de los años. Empezó titulándose "Cinco partes de una historia" y finalmente se quedó en "Milenio". Desde entonces sus protagonistas han llegado a cambiar hasta tres veces de nombre.

Proyectos no realizados de Joaquín Jordá

1. "Las niñas mal", 1952
2. "Descolonización África", 1959 (proyecto ideado con Román Gubern)
3. "El Molino", 1959 (proyecto ideado con Román Gubern)
4. "Jimena", 1961 (a partir de un encargo de Marco Ferreri)
5. Proyecto sobre la basura de Madrid, 1961 (guión coescrito con Juan Luis Buñuel)
6. "Crónica de una noche", 1963 (película que debía ser producida por Germán Lorente)
7. "Humano, demasiado humano", 1965 (coescrito con Pere Portabella)
8. "Guillermina o la viuda alegre", 1965 (coescrito con Pere Portabella)
9. Serie de terror para la televisión belga, 1965 (bajo seudónimo: Mike Gwolyater)
10. "Cosmos", 1967 (adaptación de la novela de Witold Gombrowicz)
11. "El jardí dels àngels", 1969 (coescrito con Maria Aurèlia Capmany. Adaptación de la novela *Laura a la ciutat dels sants* de Miquel Llor)
12. "Esta noche, treinta años", 1969
13. Proyecto sobre Angola, 1969 (coescrito con Carlos Duran. Debía ser la primera parte de **Portogallo, paese tranquillo**)
14. "Double Vision", 1970 (se rodó una película dirigida por Peter Baldwin pero no se siguió este guión)
15. "Norte-Sur", 1971 (por encargo de Renzo Rossellini)
16. "El talón de hierro", 1971 (coescrito con Goffredo Fofi para Marco Bellocchio)
17. "Persiles y Segismunda", 1971-1972 (fecha aproximada).
18. Proyecto sobre la mujer de Toni Negri, 1979 (fecha aproximada)
19. "La turbina", 1983 (adaptación de la novela de César María Arconada para TVE. Coescrito con Javier Maqua)
20. "San Ignacio de Loyola", 1980-1984 (fecha aproximada; propuesta de serie de 6 episodios para TVE coescrita con Javier Maqua)
21. "Residencia de estudiantes", marzo 1984 (propuesta de serie para TVE coescrita con Javier Maqua)
22. "El hombre colgado", 26 de mayo-11 de junio de 1984 (coescrito con Gonzalo Suárez)
23. "Las tres mentiras", 1984-1985
24. Proyecto para Paul Leduc sobre la huelga de La canadiense, 1989 (fecha aproximada)
25. "Tres mujeres y media", julio de 1990 (propuesta de serie de 4 episodios para TVE. Idea original de Gloria Berrocal y Joaquín Jordá)
26. "Jacinta y su familia o ¿Quién es Ali?", diciembre de 1992 (readaptación de la propuesta televisiva "Tres mujeres y media" en formato de guión de largometraje)
27. "Un día te mataré", 1991 (fecha aproximada)
28. "El año de las lluvias", 1993-1994 (coescrito con Pere Joan Ventura)
29. "Milenio", 1996 (fecha aproximada)
30. "La sangre del cazador", 1996 (coescrito con Pere Vilà)
31. "Cuarteto", mayo de 1998 (coescrito con Nùria Villazán. Proyecto pensado para que lo dirigiera Jordi Cadena)
32. "Las hijas del zar o el despertar de la primavera", 2000
33. "Dominicana o Solimán el Magnífico", 2000 (coescrito con Laura Mas)
34. Proyecto sobre El Gran Wyoming, 2001
35. "Las industrias de la muerte", a partir de 2000 (coescrito con Laia Manresa)
36. "Metápolis o 2050", 2003 (para Iciar Bollain)

"A mí la normalidad no me gusta"

Un largo encuentro con Joaquín Jordá

(Barcelona, 26/28-1-2006)

Esteve Riambau, Glòria Salvadó y Casimiro Torreiro

Zinema, antzerkia, telebista, literatura, itzulpenak, dokumentalak eta fikziozko filmak, serieak, film-praktikak... Joaquín Jordáren obra sortzailea bera bezain formanitza eta zabala da. Baten eta bestearen eragina, Bartzelonako Eskolako ideologo nagusi bilakatu zenetik, ukaezina da, eta bere belaunaldiko gainerako kideena gainditzen du askogatik, beronen zinea egiteko eta ulertzeko moduaren oinordeko sentitzen diren jarraitzaile eta zinemagile askok egiaztatzen duen bezala. Bere jardunean ez dago konpromiso eta trikimainetarako tokirik, bere bizitzan ez dagoen bezalaxe.

Veinte años no es nada

Las páginas que siguen son el resultado de dos largas, magníficamente caóticas y muy estimulantes charlas que los autores mantuvieron con Joaquín Jordá en su apartamento barcelonés, mientras afuera el frío de un enero pasado por agua hacía aún más confortable la calidez del anfitrión y del entorno. Con el teléfono sonando a cada rato y alguna que otra de sus (múltiples) discípulas entrando y saliendo de la casa, allí nos recibió un Jordá considerablemente repuesto, lo explica en la entrevista, de un cáncer que le fue diagnosticado hace meses, después de un ritual que extrañará a quien no conozca a nuestro hombre. Durante la charla, el cineasta expresa, con la técnica de ir saltando de un tema a otro que le es tan propia (y que los autores intentamos mantener, incluso con el tono coloquial empleado: tenemos, los tres, muchas horas acumuladas de conversaciones con Jordá como para sentirnos cómodos maquillando la dureza de algunos de sus juicios o la rotundidad de sus adjetivos), sus puntos de vistas sobre el oficio, sobre la literatura, sobre la enseñanza, salpicados con juicios sobre autores, obras y temas que luego, en la transcripción, hemos ido agrupando, pero con la flexibilidad que permite leer la entrevista en cualquier orden, no necesariamente en el secuencial que parecen dictar los oportunos epígrafes, que el lector sólo debe tomar como separadores entre temas mucho más porosos, que se retroalimentan y que, cual Guadianas constantes, reaparecen una y otra vez a lo largo de la charla: metodologías, límites de esa peculiar categoría cinematográfica que es el documental, de la que sorprendentemente Jordá se declara practicante a su pesar; trabajos para otros autores, amén de detalles biográficos (el Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas, la Escuela de Barcelona, la práctica del cine militante) que han sido objeto de otros abordajes nuestros en el pasado.

Han creído los autores mucho más ajustado al personaje y sus circunstancias un recorrido un tanto aleatorio por esos *topoi* que ayudan a entender el cine de Jordá, más que un puntilloso repaso película a película, que era otra opción posible. Se ha respetado, ya quedó dicho, el tono de la charla y los adjetivos utilizados; si acaso, el lector deberá tomar como una licencia de los autores, para facilitar la lectura del texto, la colocación de los títulos originales y el año de las películas mencionadas, dato cinéfilo (y necesariamente histórico) que, obviamente, no surgió así en nuestra charla.

El encargo del guionista

NOSFERATU: Para empezar por el comienzo, ¿cuál fue tu primer trabajo para el cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Mi primer trabajo profesional lo realicé hace unos cincuenta años. Tenía yo entonces 19 ó 20 años y estaba en un balneario en Olesa de Montserrat. Por entonces, ocupaba mi tiempo en escribir lo que yo creía que sería una ópera magna, una obra que constaría de veintitantos volúmenes... una novela con entradas y salidas, una especie de *Episodios nacionales* de Galdós en cuyo primer volumen aparecían todos los caminos posteriores, y que nunca llegué a terminar. Pero lo cierto es que se acercó entonces un señor muy, muy flaco, que me impresionaba porque cuando se sentaba era capaz de cruzar dos veces una pierna sobre la otra, de tan delgadas que las tenía, y mientras yo escribía él miró por encima de mi hombro y me dijo: *"¿Y a usted le gustaría trabajar en un guión de cine?"*. Yo le contesté que bueno, y ese fue mi primer encargo profesional, al cual sacrifiqué todas las noches de los meses de mayo y junio del segundo o tercer curso de Derecho para escribir con ese señor, que se llamaba Juan Lladó y era miembro de la "factoría Iquino" (1). Escribí para él un guión que se tituló "Las chicas mal", cobré 25.000 pesetas, me fui con ellas a París –fue mi primer viaje a París– y le perdí la pista al asunto. Años después vi una película que se llamaba **Siempre es domingo** (2), que era una especie de precedente de las comedias amables de José Luis Dibildos, en la que reconocí secuencias enteras de aquel guión.

NOSFERATU: No apareces acreditado en esa película..

JOAQUÍN JORDÁ: No, claro, y no me quejo por ello: era una práctica habitual. Sólo hago una descripción.

NOSFERATU: Con la distancia del tiempo, ¿cómo te ves tú en relación con el resto del cine español de este medio siglo?

JOAQUÍN JORDÁ: No conozco muy bien el cine español. Hubo un tiempo en que sí lo conocía y lo seguía, pero hace mucho que le perdí la pista. Las referencias que me llegan son las que son, aunque creo que he cambiado. Al principio, en los primeros años, había un proyecto, que compartía con otra gente, de ruptura del viejo y clásico cine español. Me sentía entonces hermanado en un proyecto común con la gente de la Escuela Oficial de Cine, y poco a poco este proyecto se fue rompiendo y yo comencé a recorrer un camino por mi cuenta. En un momento formé parte de una minoría, y más tarde, poco a poco, me fui inventando un camino propio. Aunque en este sentido, debo diferenciar dos campos: el del guión, en el que muchas veces (no siempre) he trabajado por encargo, y el de la realización, en el cual nunca he trabajado por encargo. Como director me

siento ajeno al cine español y muy despreocupado de por dónde va; pero como guionista he trabajado dentro de los esquemas industriales. También he escrito guiones para mí, pensados para un director que era yo, aunque nunca se hayan rodado. Glòria Salvadó lleva recopilados unos cuantos, más de treinta, y entre ellos hay muchos que los escribí sólo para mí. Y finalmente habría un tercer camino, el del guión en función del director para el cual escribía, y así hice trabajos para Miguel Picazo, Mario Camus y todos aquellos para los que he trabajado; y en especial Vicente Aranda, claro está. Son pues tres caminos diferentes.

NOSFERATU: Situándonos cronológicamente, ese primer momento, en el que pretendiste modificar el viejo cine español, corresponde a tus años como estudiante en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Entonces, se trataba de inspirarse en el neorrealismo para intentar hacer algo diferente a lo que en aquella época ofrecía el cine español.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, son los años de la Escuela, pero la inspiración, desgraciadamente, no fue el neorrealismo de los grandes maestros, sino sólo el de algunos, sobre todo el de Vittorio De Sica. En la escuela, jamás se miró con respeto a otros neorrealistas, por ejemplo Roberto Rossellini, entre otras cosas porque éramos muy sectarios y Rossellini arrastraba reminiscencias democristianas. El modelo era De Sica y algún otro menor...

NOSFERATU: ¿Giuseppe De Santis, tal vez?

JOAQUÍN JORDÁ: No, De Santis no. Yo lo conocí porque era muy amigo del grupo de la productora UNINCI, de la que formé parte, y de Ricardo Muñoz Suay. Era menos amigo de Juan Antonio Bardem, que lo veía con reticencia; era un hombre del Partido Comunista Italiano, aunque a mí me resultaba, como cineasta, bastante grosero... me era indiferente. Otro de los modelos, en cambio, era Valerio Zurlini. Pero lo cierto es que lo que más se proyectaba era **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, que la vi más de veinte veces y que he olvidado por completo.

NOSFERATU: Pero pronto te desvinculaste de esa vertiente del cine español. No hay más que pensar en tu célebre frase: *"Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé"*.

JOAQUÍN JORDÁ: Creo que, con el tiempo, convendría poner esa frase en su contexto. Surgió durante una entrevista, no recuerdo con quién ni publicada en dónde. Me salió a bote pronto, como el noventa y nueve por ciento de las frases que yo digo (por no decir todas) cuando adquiero ese tono sentencioso. Suelen ser frases improvisadas, que jamás antes he pensado pero que suelto ante un estímulo determinado. Esta tuvo la mala suerte de quedarse...

NOSFERATU: No lo decíamos tanto por la frase en sí como por las implicaciones que supuso.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo me refiero también al contexto... No fue algo premeditado, sino que, con gran sorpresa para mí, se convirtió en titular.

NOSFERATU: Sin embargo, tu primera película, **Día de los muertos** (1960), se adhiere a un realismo estricto –es un documental, además–, mientras que la segunda, **Dante no es únicamente severo**, ya nada tiene que ver con el realismo. Ahí estás ante un desvío voluntario hacia otras formas de narración y de representación, adquieres una cierta autonomía y una idiosincrasia.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, es cierto.

La imposibilidad de la narración

NOSFERATU: ¿Qué te parece que tus alumnos no puedan ver el cine de la época en que tú debutaste, el cine de los sesenta, el de la Escuela de Barcelona? Porque no cabe duda de que vivimos en un mundo en el cual se puede tener acceso, vía internet, filmotecas o bancos de películas depositados en las universidades, a muchísimo cine, pero muy poco del de los sesenta.

JOAQUÍN JORDÁ: No es cierto que los alumnos no vean cine de aquella época. No ven determinado cine de los sesenta, pero sí ven a Jean-Luc Godard, el cine que vale la pena... Por lo demás, la Escuela de Barcelona no ha existido nunca, como bien sabéis algunos de vosotros *(risas)*... Existe porque gente como vosotros se ha preocupado por hablar de ella, pero de no haber existido vosotros, nadie hablaría ahora de la Escuela, y no se habría perdido nada. Sólo fue un contrapeso a un cine, el Nuevo Cine Español, que se pretendió independiente, pero que como estaba tan atado por las subvenciones y los apoyos estatales, lo fue bien poco. La Escuela de Barcelona fue un intento, muy consciente, de escapar a ese clientelismo, al menos en parte (también nosotros vivíamos de las subvenciones, y en general el cine español sigue viviendo ahora de ellas, tal vez más aún que entonces). Pero frente al Nuevo Cine Español, ese invento de García Escudero, hubo la respuesta de un cine con mayores posibilidades de evasión y disimulo frente a las presiones de la censura.

NOSFERATU: Mirado desde el presente, incluso desde una perspectiva universitaria, lo más interesante que ha quedado de toda esa experiencia es esa propuesta de nuevas fórmulas de narración audiovisual. Si algo interesa de la Escuela de Barcelona es justamente ese ir a la contra incluso de sectores progresistas del cine español, que a pesar de todo pretendían narraciones de corte realista. Y tú tienes una buena dosis de responsabilidad en esa aventura.

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, y es una responsabilidad que asumo. Hubo algo que salió de manera intuitiva, por ejemplo en el cine de Jacinto Esteva, cuya cultura cinematográfica era bien escasa, pero que en cambio tenía un poderoso sentido gráfico y de la imagen, y una fuerte intuición... ante una imagen él ve quizás no el aspecto más profundo, pero sí el más glamuroso, el más espectacular... es bastante más que eso, pero para entendernos. Yo creo que tengo una formación y una cultura literaria y cinematográfica superior a la media de mis compañeros de la Escuela. E introduzco una mayor capacidad de reflexión, de síntesis, de formulación, de ser capaz de vender una fórmula, que fue lo de Mallarmé o Victor Hugo. Sí, eso puedo reconocerlo. Ni a Jacinto ni a Carlos Durán se les habría ocurrido jamás una cosa así.

NOSFERATU: E incluso **Dante no es únicamente severo** (1967) es una suerte de programa, una película sobre la imposibilidad de narrar, que es un tema que aparece con frecuencia en tu cine posterior.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, en primera instancia, **Dante** es eso, pero no nació así. En su origen, era una típica película de *sketchs*, de cuatro o cinco fragmentos, pero como al final sólo se hicieron dos vinculados entre sí por la productora Filmscontacto, y con esos dos no bastaba para llegar a un largometraje, porque duraban entre 20 y 25 minutos cada uno, yo veo ese material un día y se me ocurre que había una posibilidad de completar, con nuevas filmaciones, un largometraje. Mi episodio, que se llamaba + x – **(Más por menos)**, que ya es una fórmula que no dice nada pero que parece decir algo, se unió con el de Jacinto y con filmaciones extras, según un esquema tan clásico que no es otro que el de *Las mil y una noches*. Hay una Sheherazade, que es Serena Vergano, que va vestida con un traje orientalizante, y siguiendo una influencia que entonces era para mí importante, la de la escuela literaria francesa de la descripción, se me ocurrió un discurso sobre la imposibilidad de narrar: de eso sí soy enteramente responsable, de esa capacidad de reflexión.

NOSFERATU: Esa imposibilidad de la narración también está presente en **De nens / De niños** (2003) o en **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999)...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, porque en mí hay siempre un rechazo a lo que se llama la narrativa tradicional, un rechazo cada vez superior a lo que se entiende como el trabajo del guión. Yo creo que, en el fondo, el guión es un instrumento censorial, tanto sobre el director como sobre la obra en sí. Esa estructura previa, y más ahora que hay esa práctica aberrante que es el *storyboard,* es la que el director va rellenando, va poniendo color en esas figuritas en blanco y negro; y eso creo que es aberrante. Es un instrumento útil, una fórmula industrial para hacer cine comercial, pero sólo para eso; y yo rechazo esa fórmula, rechazo de plano el guión, que para mí es sólo un punto de arranque, una hoja de ruta a la que recurrir si en medio del rodaje momentáneamente te pierdes; pero nada más.

NOSFERATU: Tu experiencia como guionista, paradójicamente, te debe ayudar en este aspecto.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, claro, porque yo sé cómo se fabrica una historia, cómo dicen los cánones que se construye un guión; y sé mucho, además, de esto.

NOSFERATU: Parecería que, para ti, el momento de, digamos, "escribir" las películas es en la sala de montaje. Tú siempre hablas en primer lugar de tus montadores...

JOAQUÍN JORDÁ: Y de los operadores, también. Últimamente, el operador es básico durante el rodaje. y yo, después de ponernos de acuerdo sobre lo que creo que se tiene que hacer, le cedo mucha iniciativa, dejamos ambos las puertas abiertas a lo azaroso. Esto durante el rodaje; y durante el montaje, vamos construyendo, a veces laboriosamente, otras con una celeridad y una facilidad asombrosa que depende de muchas cosas, pero sobre todo del material rodado. No es que le deje más iniciativa al montador, sino en todo caso al operador. Hace poco tuve una experiencia curiosa: trabajé con un montador a quien no conocía, y que además proviene de la publicidad. Fue para la exposición sobre la literatura catalana y el exilio, y se trataba de condensar el conjunto de las filmaciones en dos piezas más cortas. La gente con la que suelo trabajar estaba ocupada y me ofrecieron montar con un profesional para mí desconocido, Manel Fresquiel, y aunque no las tenía todas conmigo, lo cierto es que trabajamos muy bien, lo que me hace pensar que, de manera implícita o incluso inconsciente, sí tengo un método de montaje, una forma de diálogo: me tropiezo con un desconocido y puedo trabajar con él sin problemas.

NOSFERATU: Hay otro tema, que también tiene que ver con la representación, que es la presencia de otras formas dentro de tus películas: las obras de teatro en **Numax presenta...** (1979), en **Mones**

Numax presenta...

com la Becky o en **De nens**. ¿Eso es herencia de "papá" Brecht o responde a otras motivaciones?

JOAQUÍN JORDÁ: En **Numax** seguramente es la influencia brechtiana, el distanciamiento de que hablaba Bertold Brecht. Luego se ha convertido en una puesta en escena para suscitar, para provocar reacciones, movimientos, respuestas; una puesta en situación, que es más apropiada en el documental, porque en él no hay propiamente una puesta en escena. Es posible que haya otras maneras de crear esas reacciones, pero a mí me va bien. La inclusión de representaciones me permite introducir puntos de vista; y lo utilizo para verter opiniones y comentarios. En **De nens** lo utilizo varias veces y lo refuerzo con las letras de las canciones de Albert Pla, que fueron discutidas previamente, de forma que se crea una especie de voz compartida, un recurso de opinión por encima de las imágenes de la película; que la voz desde fuera, a veces musical y otras no, sea puro comentario, pura opinión. Es posible que sea también inseguridad en el oficio: alguien seguro podría opinar que la planificación ya lo da, pero yo no creo mucho en la capacidad de enfatizar de un primer plano, que a veces es muy forzado.

NOSFERATU: Sin embargo, el plano final de Dària Esteva en **El encargo del cazador** (1990), que es el más directo de la película, con su capacidad de expresar cosas, parece desdecir lo que estás apuntando.

JOAQUÍN JORDÁ: No, en absoluto. Yo tenía un presupuesto, una serie de previsiones: pretendía que Dària hiciera algo que yo quería y que ella podría

De nens

hacer. Entonces, se trataba de hablarlo antes con el operador y rodarlo. En ese plano hubo dos artilugios que funcionan: uno es que le puse a Dària un cochecito en las manos, para que ella jugara con él y se fuera tranquilizando, estuviera cómoda. Durante mucho rato, Dària hablaba y hacía correr el cochecito, que formaba parte de la panoplia de su padre, que era un destrozador de coches (yo hice un viaje con Jacinto hasta Pesaro en el que nos pasó de todo, chocamos y al final destrozó el Ferrari que se había comprado para la ocasión). El cochecito va creando una banda de sonido auxiliar que ayuda a crear la aspereza que tiene que tener esa escena, que es importante porque es una especie de resumen, Dària ha cumplido el encargo de su papá, y yo preveía que podía ocurrir lo que ocurrió: ella se cansó del cochecito, yo estaba a un metro y medio de ella y Carles Gusi, el director de fotografía, estaba por encima. Y en un momento determinado, Dària no soporta más el peso del relato, me mira y sin romper la inercia del

De nens

rodaje, me pide que le corte. Y entonces, después de pedírmelo a mí, levantará la vista hasta Carles, que la coge y se va hacia un costado con una panorámica. Y ocurrió tal como estaba previsto; pero sigue siendo una intromisión, que puede o no salir y en este caso salió: esto creo que sí es puesta en escena. En general, en un rodaje, las cosas salen como están previstas; y a veces, cuando no salen, es aún mejor.

A vueltas con la enseñanza

NOSFERATU: Más allá de aquel momento histórico de los sesenta, lo cierto es que otros cineastas, como José Luis Guerín o Marc Recha, conectan con tu cine.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que en mi carrera hay dos periodos muy diferentes. Uno son los comienzos, pero otro, que coincide con el momento posterior a mi infarto cerebral, que es la fase en que actualmente estoy, coincide con que dejo de escribir guiones con regularidad, porque me resulta difícil. Y en esta fase entra en juego la docencia: hace unos diez años, me llamó Jordi Balló y me propuso entrar en la recién fundada Universitat Pompeu Fabra, en condiciones muy favorables. Yo soy una especie de artista invitado, tengo un contrato especialísimo que incluye los viajes en avión Madrid-Barcelona (y como yo estaba en aquel momento liado con una azafata, los billetes no me costaban nada), un hotel de cuatro estrellas y una cantidad, como salario, realmente extrema. Años después, por una de esas cosas tan autófagas de la Pompeu, alguien escribió una tesis doctoral sobre la propia universidad y vi que yo salía junto a las estrellas invitadas, al lado de ex ministros y personajes así... A partir de ese momento, hay en mi vida un cambio de fase. La enseñanza me liga con alguna gente, que son colegas, como Marc Recha, y con otros que son, de una u otra manera, alumnos, como Isaki Lacuesta, que aunque no hizo la licenciatura en la Pompeu, fue alumno del Master de Documental. Y allí conozco también a gente muy peculiar, muy lejos de como suele ser la gente de la Pompeu, que en general responden a un modelo más convencional, gente estudiosa y un tanto previsible... son personas como tú, Glòria, pero también como Alba Mora o Anna Sanmartí, brotes de una cierta personalidad a contracorriente que, por cierto, es ahora más frecuente que cuando empecé a dar clases allí.

NOSFERATU: La docencia ocupa una parte importante en tu vida actual. ¿Crees que quedará más huella tuya como docente que como director de cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Si fuera así, me sentiría muy defraudado... No lo sé, y aunque no debería ser yo quien lo dijera, creo que no.

NOSFERATU: ¿No tienes conciencia de haber formado una escuela?

JOAQUÍN JORDÁ: No, una escuela no, aunque tal vez sí un punto de referencia. En realidad, en la Pompeu Fabra hay dos referencias, una soy yo y la otra es José Luis Guerín, aunque somos muy diferentes. Él, siguiendo un poco el modelo de Víctor Erice, hace una película cada diez años y yo, en cambio, procuro hacer una película cada tres meses, y aunque no lo consigo, últimamente sí hago una cada ocho meses, o así. Yo no soy un perfeccionista, ni tengo muchas ideas previas... Guerín y yo tenemos maneras diferentes de hacer, de forma que hay gente que se apunta a su manera y otra que lo hace a la mía. La diferencia es que mientras que la escuela, digamos, Erice-Guerín es en el fondo indicativa, seguir un modelo, yo en cambio no inspiro ningún modelo. Algunos de mis ex alumnos me suelen decir que en algunos momentos de sus trabajos piensan en mí, pero yo creo que lo que en realidad quieren decir es que les gustaría charlar conmigo, no interrogarse si yo haría así tal o cual cosa. No es modelo ni referencia, sino un poder hablar, un poder sentarse a debatir.

NOSFERATU: Es una especie de foro donde encontrarse para debatir...

JOAQUÍN JORDÁ: Quitemos la palabra foro y dejémoslo en interlocutor: yo no tengo un espíritu particularmente colectivo. Yo vivo mi docencia como un intercambio, y además un intercambio que dura poco: yo doy materias trimestrales, y seguramente no aguantaría dar asignaturas que duraran un año entero. Empiezo a dar clases en septiembre y me encuentro con una veintena de personas de las que tres o cuatro llegarán a interesarme más que el resto. Procuro entonces establecer relaciones más directas, más de colaboración con esas tres o cuatro personas, y generalmente lo consigo. También lo hago con las otras, pero con ellas la relación dura sólo el periodo académico, mientras que con esas tres o cuatro establezco una red que dura, espero, toda la vida; ellas pueden no conocerse entre ellas, pero se conectan a través de mí. Y yo sé lo que les pido y lo que les doy.

NOSFERATU: ¿Y qué les das?

JOAQUÍN JORDÁ: Lo que me piden en cada momento: conversación, discusión, valoración, análisis. Y lo que no intento, porque no está en mi temperamento, es imponerles una manera de hacer, entre otras cosas porque yo tampoco la tengo. Intento establecer una complicidad con todas ellas... y ahora me doy cuenta de que son sobre todo eso, personas y terminadas en "a", aunque también hay excepcio-

Joaquín Jordá en San Antonio de los Baños (Cuba)

nes masculinas, como Isaki Lacuesta o Pere Vila. Pero en general creo que vivimos un momento en el que el talento está mal repartido y cae más del lado de la mujer que del hombre, y eso me gusta: prefiero tratar más con mujeres que con hombres. En estos momentos, estoy trabajando como guionista e intento meter en mis proyectos a Laura Mas, que es después de Pere Vila el mayor talento para la narración cinematográfica que he descubierto. Son gente que tal vez no son directores, pero sí personas que han nacido con la capacidad de narrar. Y trabajo con ellos. Con otros discuto o trabajamos de otra manera: no hay un método fijo. Con Anna Sanmartí, que posee una mirada estupenda y que será una excelente directora, estamos haciendo una pequeña pieza de siete u ocho minutos, un encargo para una exposición, sobre residencias no formales. Y hemos elegido asentamientos que se producen en solares que han sido producto de derribos y que se encuentran en plena ciudad. En estos espacios se instala diferente gente que comienza a vivir ahí, hasta que son desalojados; aprovechan restos, se resguardan. Este es un proyecto que vamos a empezar dentro de muy poco. Ana será la operadora.

NOSFERATU: Antes de tu experiencia en la Pompeu Fabra tú ya dabas cursos, sobre todo de guión. ¿Siempre has tenido el mismo tipo de trato con los alumnos?

JOAQUÍN JORDÁ: Mi actitud siempre ha sido parecida. Mi primera experiencia docente arrancó en Cuba, en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, donde di un curso de tres meses. Allí aprendí lo interesante que resulta tratar con gente a la que no conoces y hacerlo durante un periodo más o menos largo, y al mismo tiempo, que la intervención no sea llegar a las ocho e irte a las diez, sino entrar en la convivencia. Y a partir de entonces, aunque a otro nivel –en San Antonio vivíamos juntos las veinticuatro horas del día... fue una experiencia que tal vez hoy no haría de la misma manera, pero entonces fue muy interesante–, siempre he buscado la complicidad.

NOSFERATU: La universidad ha sido, en este periodo de tu vida, también importante para impulsar tu carrera como director, desde el Master de Documental, desde el cual realizas unas películas que seguramente no habrías podido hacer con medios más convencionales..

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, es cierto, no habría podido hacerlas. Además, me permite establecer, bien que de manera instintiva y sin que medie nada escrito, un corpus teórico. No suelo escribir, nunca sé lo que voy a decir cuando entro en clase; funciono más que nada por estímulos que son los que me ponen en marcha. Recuerdo que cuando, después del infarto cerebral, volví a clase me pusieron a una profesora ayudante, Anna Duràn, que tenía la función de advertirme cuando me repetía, porque por entonces mi discurso no pasaba del cuarto de hora. Cuando ella veía que volvía a repetir una frase, me hacía una seña y yo entonces cambiaba de discurso, introducía una variante.

NOSFERATU: Pero el hecho de tener una estructura de producción desde la universidad, un recurso que no suele ser habitual en España, también te ha ayudado.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, no es algo corriente. Y aunque pueda parecer poco elegante, yo podría hacer algunas críticas del Master de la Pompeu, que creo que no ha sido muy generoso con los alumnos, que no ha abierto todas las puertas que podía haber abierto. Pero también es cierto que ha desarrollado, al menos en buena medida, una política de producción que, por lo menos para mí, ha sido importante.

NOSFERATU: El discurso sobre los límites o nolímites entre el documental y la ficción te parece tan apasionante y actual que has pensado organizar un foro de discusión anual en el marco de la Fundación "Quico" Sabater (espacio que está empezando a perfilarse en Santa Coloma de Farners, donde naciste, y donde querrías que se albergaran todos tus materiales, biblioteca, etc)...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, el tema central de la Fundación quiero que sea este: las no fronteras, el análisis de estas fronteras. Me interesa encontrar un espacio, un edificio y un paisaje, donde de vez en cuando, una vez al año o así, se traten estas historias, se trabajen estos temas y al mismo tiempo se enseñen. Que se discuta qué es, qué no es, cómo va y cómo no va y, al mismo tiempo, que exista una parte más didáctica donde se enseñen estas historias y, también, otra donde se exhiban estas historias. Discusión, didáctica y exhibición serían los tres aspectos fundamentales de la Fundación "Quico" Sabater. Cuando le expliqué el proyecto, hace ya más de un año, al alcalde de Santa Coloma me preguntó si pondría el nombre de mi padre a la Fundación y yo le dije que no, que quería ponerle el de "Quico" Sabater. Me comentó que este nombre traía malos recuerdos al pueblo (3), pero yo le di mis motivos autobiográficos y aceptó.

Historias que se desbordan

NOSFERATU: Hablemos un poco de cómo trabajas. ¿Sueles hacer montajes largos de tus películas para poder luego reducirlos? Hace poco, Iván Aledo decía que el primer montaje de **El encargo del cazador** duraba cuatro horas. **De nens** también tuvo un primer montaje mucho más largo que el definitivo...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo de **El encargo del cazador** es una exageración: había un montaje de dos horas y media, que por cierto creo que era mejor que el montaje final. Con respecto a **De nens**, cuando arranqué el proyecto tuve la suerte de que la productora aceptara una cláusula, que para mí era fundamental porque de lo contrario no hubiese firmado el contrato, en la que se me respetaba el derecho al último corte. Discutimos mucho y como la productora tenía interés en hacer la película, en principio aceptó, y aunque luego intentó discutir ese derecho, yo pude salirme con la mía. Mi intención era conseguir un montaje de entre hora y media y dos horas, y luché durante mucho tiempo con un material con el que no avanzábamos. Un buen día decidí que el montaje final duraría lo que tuviera que durar y le

De nens

dije al montador, Sergi Díez, que no nos obligáramos a que durara nada, sino que montáramos lo que teníamos. Y a partir de entonces todo fue fácil, lo que no quiere decir que el primer montaje fuera corto (de hecho, duraba unas seis horas, que redujimos luego a cuatro y finalmente, a las tres horas y seis minutos finales). O sea, que cuando asumimos la libertad de que la película no tenía que tener una duración determinada, las cosas salieron rodadas.

NOSFERATU: Por lo tanto, no es que voluntariamente, como una cuestión de método, hagas montajes más largos para después reducirlos.

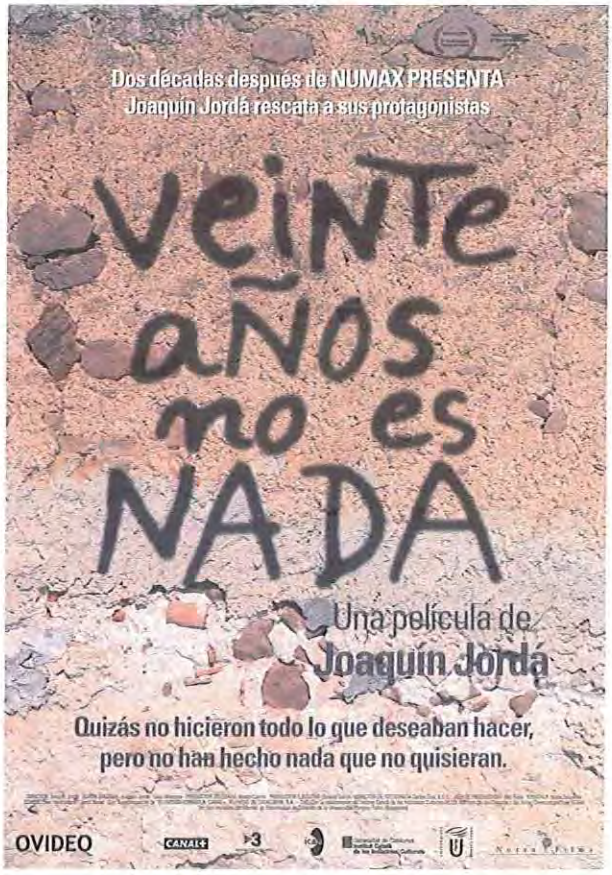
JOAQUÍN JORDÁ: No, no. En el caso de **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004), el primer montaje duraba dos horas y cuarto y lo redujimos con mucha facilidad: va como va, sin ninguna premeditación. Hay proyectos, como **De nens**, que exigen mucho tiempo y otros que no, y lo jodido es que los estereotipos de la producción cinematográfica, y más aún los de la distribución y la exhibición, impidan trabajar con libertad y obliguen a recluirse en los límites temporales que suelen tener las películas al uso.

NOSFERATU: Sin embargo, en alguna ocasión nos contaste las varias historias que tenías para montar en **Veinte años no es nada** y aquello también parecía *Las mil y una noches*, podía haber durado ocho horas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es cierto, pero yo sabía que no iba a durar mucho, porque tenía claro que iba a priorizar a unos personajes sobre otros, que unos me interesaban más que otros y que me iba a entretener más con algunos. También tenía claro que si me fallaba la alternativa de Pepi, si ella se negaba a dejarme utilizar su imagen contando lo que cuenta, tenía la alternativa de otro personaje que, eso sí, le daría un sesgo diferente al asunto.

NOSFERATU: ¿Y ese personaje también iba a hablar de Juan, el obrero de Numax que acabó robando bancos?

JOAQUÍN JORDÁ: No, no habría hablado de Juan... también entraba Juan de refilón, pero era otra historia. Tengo cosas que no puedo contar, porque esa persona en concreto, que es la maestra andaluza, me pidió que no lo hiciera. Pero hubiera podido montar la historia de la infancia y la adolescencia de esa mujer, que es una cosa tremenda y muy interesante, pero completamente diferente. Era la historia de una niña andaluza, guapísima, hija de una mujer que hacía faenas, que trabaja en casa de unos marqueses. Lo que me fascinaba del asunto era que estaba lleno de tópicos: la mujer de hacer faenas,



Andalucía, los marqueses, la niña pobre y mona... y la marquesa se enamora, en un sentido limpio de la palabra, de esa niña y le propone a su madre que se quede a vivir allí, con ellos. La madre acepta y la niña pasa a compartir casa, escuela, viajes y distracciones con los hijos de los marqueses; y la madre, en ocasiones, limpia la habitación de su hija en casa de los marqueses...

NOSFERATU: Es un punto de arranque idéntico al de una novela de Corín Tellado que inspiró una interesante película de Valeria Sarmiento, **Mi boda contigo** (1987)...

Veinte años no es nada

JOAQUÍN JORDÁ: Es que es novela rosa en estado puro, es una especie de *Cenicienta*. La niña crece en casa de los marqueses desde los ocho a los catorce o quince años, hasta que muere la marquesa y ella regresa a casa de su madre. Pero los hijos de la marquesa, que son sus hermanastros, le piden que regrese, y cuando lo hace, descubre que no es de ningún sitio: ni de sus padres, ni de ese ambiente en el que ha vivido y gozado de otros placeres; y al mismo tiempo, lo que le brinda su familia tampoco la satisface. Y como ha ido a buenas escuelas, hace amistad con un chico de buena familia que es, a su vez, el garbanzo negro de la suya; él se dedica a pintar y ambos, para romper con sus mundos respectivos, se vienen a Barcelona, ella como obrera y él vagamente de artista. Él cae en la heroína y ella no, de manera que rompe también con el pintor y se dedica a trabajar en Numax. Claro que hubiese sido una historia diferente a la de Juan, pero era una historia posible y que, además, tenía grabada.

NOSFERATU: ¿También había otras historias descartadas en **De nens**?

De nens

JOAQUÍN JORDÁ: No, lo que hubo ahí fueron sustracciones. No hay sustituciones de historias, sino eliminación de ellas.

NOSFERATU: Sin embargo, también hay historias que podrían dar como resultado otra película, como la de la chica implicada en el asesinato de un taxista, aparentemente rehabilitada en un centro de menores y que, al regresar a su barrio, se suicida. Lo que queda de ella, en la obra de teatro introducida en el film, apenas se entiende.

JOAQUÍN JORDÁ: Para mí, en **De nens** se trataba de contar la historia de un barrio de Barcelona y las sucesivas expropiaciones que vivió a partir de acontecimientos urbanos. La primera fase eran los Juegos Olímpicos y el poder de nuestro entonces alcalde y actual presidente de la Generalitat y amigo, Pasqual Maragall (que espero que dure en la presidencia; lo prefiero con mucho a ese Artur Mas que parece dibujarse en el horizonte, y que me parece horroroso). Esa era la historia, y **De nens** hablaba de eso: de una ciudad en la que, de vez en cuando, algunos acontecimientos extraordinarios provocan que algunos se aprovechen para remodelarla, para aumentar el poder capitalista sobre la ciudad, para hacerla más amable y rebajar la conflictividad. Eso se produjo en el 92 y también ahora, con el Fórum de las Culturas...

NOSFERATU: ... y también en la exposición universal de 1889, y en la de 1929...

JOAQUÍN JORDÁ: Entonces yo no estaba *(risas)*... Pero sí, al ser una especie de añadido en un país llamado España, Barcelona y Cataluña siempre han crecido en una especie de intercambio, doy y recibo. Doy mano de obra y recibo expansión, crecimiento. Y esto se produjo en 1889, en 1929 y siempre, vinculado a grandes acontecimientos que la ciudad se inventa para montar esas operaciones de redistribución, de remodelación y de gran aportación financiera.

NOSFERATU: En tus películas siempre hay más de una historia. Hablas de ti, como en **El encargo del cazador** o en **Mones com la Becky**; pero también hablas de otros, de colectivos, de los vecinos del Raval, de los internos de Malgrat, de los trabajadores de Numax... Parece que te interesan muchos individuos a la vez.

JOAQUÍN JORDÁ: Siempre parto de un núcleo inicial que se va ramificando. Y luego me doy cuenta de que las ramificaciones son tanto o más interesantes que el punto de partida; es un jugar con esto, aunque de entrada no existe el propósito de centrarme en un grupo (aunque tampoco rechazo la idea

Mones com la Becky

por principio). No tengo el menor inconveniente, más bien lo provoco, de que los personajes entren en una línea determinada y que esta se ramifique al máximo, hasta el momento en que, en el montaje, hago la operación contraria, devolver las cosas a su cauce y que no se extravíen demasiado, que no divaguen. Pero la ramificación en el rodaje, que suele ser espontánea y natural, me parece muy interesante. Es algo muy lógico, las películas se ruedan de una manera amplia y se montan de una manera estricta. Es la consecuencia de trabajar sin un guión, a partir de un arranque y de una documentación que suele ser lo más amplia posible.

NOSFERATU: A partir de este caos, de este material informe...

JOAQUÍN JORDÁ: No creo que sea caos. Es un material que, de momento, no tiene su sitio; no es un material arbitrario, sino que está relacionado con el anterior...

NOSFERATU: Esto se contrapone con la búsqueda de una estructura, que en algunos casos suele ser muy cerrada... Tú hablas de cuentos, y como estructura, los cuentos son cerrados, como *La cenicienta* o como *Alicia a través del espejo*, que está en la base de uno de tus últimos proyectos...

JOAQUÍN JORDÁ: ¡Decir que *Alicia* es un cuento cerrado...! *Alicia,* como proyecto literario, es de los más abiertos que te puedes encontrar...

NOSFERATU: Pero no deja de ser una estructura previa.

JOAQUÍN JORDÁ: *Alicia* es una estructura tan caprichosa como una partida de ajedrez, que es el esquema notorio del relato... Es la ilustración de una partida, a pesar de que nunca hay referencias a ella. Se rige por reglas, sí, pero que admiten miles de combinaciones posibles, y además en el curso del relato, Lewis Carroll realiza jugadas que no se pueden hacer. Mi proyecto *Alicia* nace por una noticia que yo leo en *El País,* sobre una chica que tiene algo que me hace pensar en algunos síntomas que yo también tenía tras mi infarto cerebral. La noticia hablaba de una muchacha, Esther, que con 16 años cae en una enfermedad que los médicos pronostican como una gripe. Pero a los pocos días, está casi muerta, ciega, paralítica y agónica. La llevan a un hospital de Madrid, al Niño Jesús, y allí la salvan, aunque entre otras cosas, sigue paralítica y ciega. Y entonces se produce un milagro. Esther es muy aficionada al fútbol, concretamente es hincha del Real Madrid y admiradora de Fernando Hierro: de la nobleza y la virilidad del jugador. Por un azar, la chica

conoce a una especie de *manager* de Hierro, que es un enfermo terminal, y al enterarse del deseo de la niña, convence a Hierro para que vaya a verla al hospital. Y el jugador, que está acostumbrado, como todos los futbolistas, a darles regalitos a los niños enfermos en Navidad y en Reyes, la va a ver, entra en la habitación de Esther, que está nerviosísima ante la idea de que oirá a Hierro, él le pone las manos encima y ella termina por ver... una especie de imposición de manos, o tal vez la casualidad, porque la ceguera no estaba en la base de su enfermedad, pero lo cierto es que se corrige tras esa, digamos, imposición de manos. Poco a poco, gracias a un terapeuta, Esther vuelve a caminar, pero ha perdido una capacidad: entre la visión y la recepción cerebral de la misma hay una pérdida, de manera que ve pero no reconoce. Ve fragmentariamente: a su padre lo reconoce porque sabe que vive en su casa, por la voz y porque tiene bigote. Si lo ve por la calle no lo reconoce; y si va por la calle y se encuentra a un tipo con bigote, como no se dan las otras características, pues tampoco lo reconoce. Ella ha perdido la capacidad de interpretación de la visión y también la orientación: va por la calle con un GPS, del cual le hicieron un modelo especial con el callejero de Cuenca, que es la ciudad en la que vive. Esa niña ha hecho el ciclo completo de *Alicia:* yo entré en contacto con ella hace cuatro años, la vengo grabando desde entonces, y la he puesto en contacto con otros personajes que tienen lo mismo que ella, con una mujer que ha tenido un tumor cerebral y después de la operación no puede leer; y con otros personajes con cosas semejantes: uno de ellos soy yo. Estos personajes, más otros terapeutas que intervienen en la función, son las fichas del ajedrez, y la historia es la de Esther, más la mía, más la de otros, como interventores, logopedas y terapeutas que han intervenido tanto en mi proceso como en el de ella y en otros. La partida de ajedrez es la misma que la de *Alicia a través del espejo*: allí, Alicia entra en una partida que ya está iniciada, se cuela como un peón y a través de once o doce jugadas, se convierte en un peón coronado, es decir, en una reina, y hace entonces lo que quiere hacer, su terapia, la terapia propia y la de los demás, porque ahora Esther es profesora en un colegio para niños con deficiencias, allí da clases tras superar muchas dificultades, pero Esther, con una fuerza de voluntad inmensa, logra sus objetivos. Nos queda por rodar la partida de ajedrez, con figuras de tamaño casi natural, en un tablero que está cerca de Cadaqués y con unas figuras que está tallando ahora un artista, porque cada una es, al mismo tiempo, una figura de ajedrez y la cara de uno de los participantes. Y nos queda una entrevista con ella.

Joaquín Jordá durante el rodaje de **Mones com la Becky**

Joaquín Jordá con Nùria Prims y Rossy de Palma durante el rodaje de **Un cos al bosc**

NOSFERATU: ¿Oliver Sacks, el neurólogo estadounidense que se ha especializado en casos extremos de este tipo, tiene alguna influencia sobre el proyecto?

JOAQUÍN JORDÁ: No. Yo traté a Oliver Sacks, de quien había leído *La mujer que confundió a su marido con un sombrero,* y tras el infarto me di cuenta de que yo era esa mujer. Cuando empecé a trabajar en el proyecto de **Mones com la Becky**, me puse en contacto con él para entrevistarle y me contestó que esa historia la tenía ya como cerrada y que trabajaba sobre otro tema, sobre una tribu en la que algunos de sus individuos tienen la facultad de prever su propia muerte. Entonces, acudí a un Oliver Sacks menor, a un americano que trabaja en cosas parecidas.

NOSFERATU: Cuando contactaste con Esther, ¿pensabas en una película o lo hiciste por curiosidad?

JOAQUÍN JORDÁ: La lectura del suelto del periódico me hizo pensar en una película. Cuando vi a Esther por primera vez, ya fui con una cámara.

Las fronteras del documental

NOSFERATU: Sueles aparecer en tus películas. Lo haces en **Dante no es únicamente severo**, en **El encargo del cazador**, en **Mones com la Becky**, en **De nens**. ¿Es sólo un reflejo narcisista o hay otras intenciones?

JOAQUÍN JORDÁ: Si me hubiérais preguntado hace unos años, habría dicho que me divertía. Ahora se ha convertido en algo necesario, es una necesidad de organizar el plano desde dentro, de hacer la puesta en escena no a través del objetivo, sino del otro lado del objetivo, organizando el espacio. Y también para intervenir. Antes era más caprichoso, incluso lo hacía como una broma, como el cocinero que interpreto en **Un cos al bosc**, para poder hablar del independentismo. En **Dante** también; las cosas han ido variando del narcisismo de verse ahí hasta la necesidad de organizar el plano.

NOSFERATU: Parece una especie de correspondencia entre alguien que se descubre ante ti y tú le respondes con tu presencia.

JOAQUÍN JORDÁ: En algunos casos es muy claro. En **Numax presenta...** y en **Veinte años no es nada** hay cariño y comprensión, una mirada a favor de lo que hacían los personajes. En **Numax** hay un interés por mi parte por la experiencia de los obreros. El primer encargo no fue un documental sino un trabajo periodístico. Yo vi la posibilidad de hacer una película, lo propongo y se aprueba en una asamblea. A partir de entonces, yo me pongo a disposición de los obreros, que son también los productores; y fue aquella una de las producciones más duras y más férreas que he padecido en mi vida, porque me cortaron escenas –es algo que yo he consentido raras veces luego–, y no las puse. Tenía un comité de censura en el rodaje, un par de chicas que controla-

ban y opinaban sobre lo que rodábamos. Por fortuna, como rodábamos de noche, al poco rato se tumbaban en el suelo y se quedaban dormidas, y las despertábamos cuando ya habíamos acabado. En el montaje me cortaron cosas, y también durante el rodaje, para hacer que cada personaje tuviera el mismo tiempo, a pesar de que yo tenía, como es lógico, mis preferencias: me encontré entonces con imposiciones sobre gente a la que no veía fotogénica, pero que tenía que ponerla igualmente.

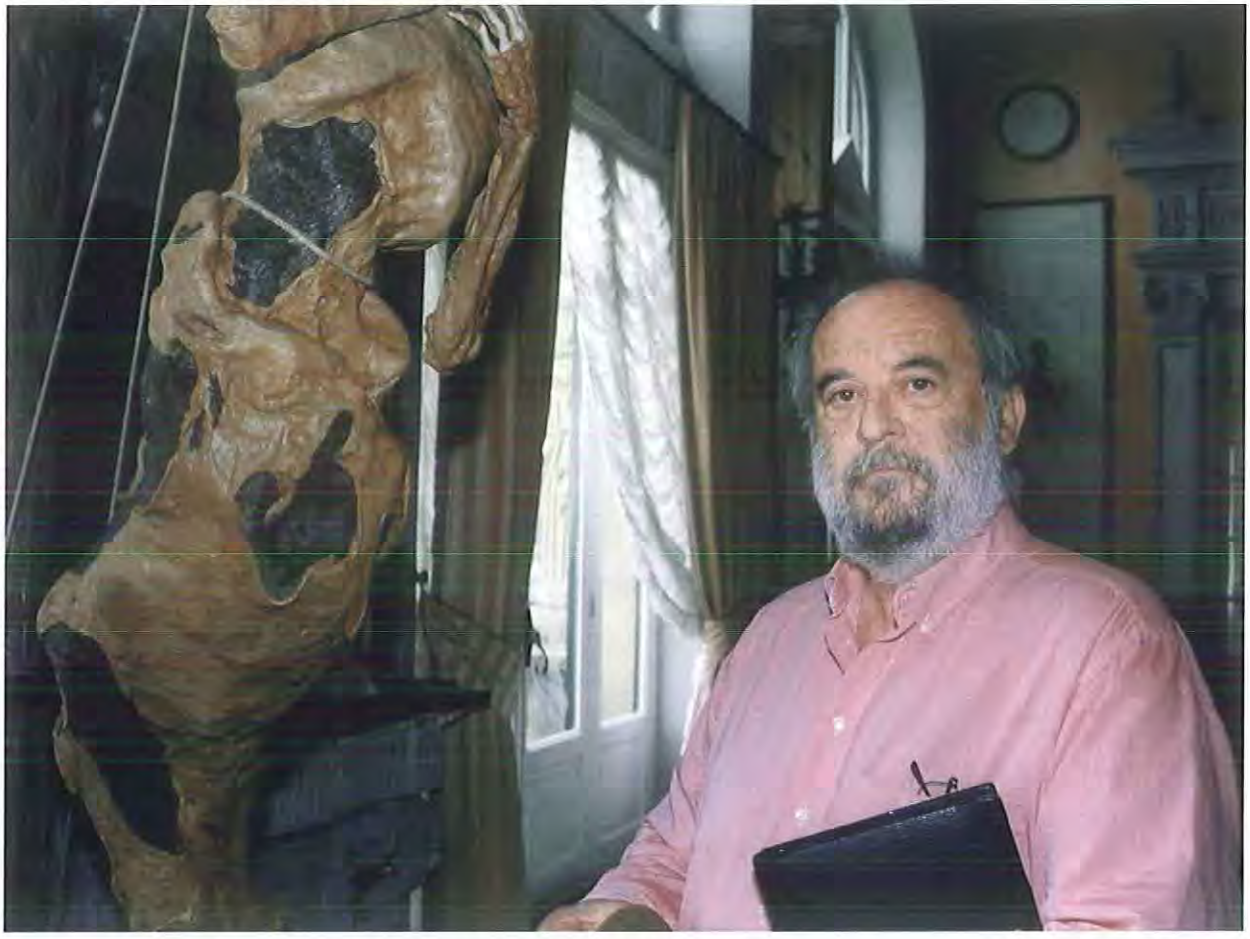
NOSFERATU: ¿Mantienes la relación que estableces con los personajes que intervienen en tus películas?

JOAQUÍN JORDÁ: Es lo propio del género documental. Cuando trabajas con actores que no has pagado, es obligatoria la implicación personal. En un género en el que no ilustras un guión, es imprescindible estar allí porque tu presencia cataliza, orienta cosas, puedes corregir, intervenir; provocas situaciones que no están escritas anteriormente. Para mí resulta absolutamente inevitable. Cuando rodábamos **Mones com la Becky**, teníamos una segunda cámara, que manejaba Ricardo Íscar, y en un momento determinado, me comentó que una secuencia no podríamos montarla porque yo aparecía en el plano. *"Pero si eso es totalmente intencionado"*, le dije. Es evidente que en determinadas concepciones del documental, como en el caso del documental etnográfico, que es de donde nace Íscar, la aparición en el plano es una prohibición.

NOSFERATU: Para ti no existen límites entre el documental y la ficción, no hay fronteras...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí hay fronteras, pero son muy intercambiables y cada vez más. Pienso que la evolución actual del cine me está dando la razón. A mí la gente que hace ficción que más me interesa es aquella que por procedimientos está entrando en lo que antes se consideraban las técnicas del documental. Al mismo tiempo el documental pienso que está entrando –al menos yo intento que entre y en mi caso está muy claro, también en el de Isaki Lacuesta– en los elementos que antes se consideraban privativos del cine de ficción. Y en eso creo que se está produciendo este nuevo ensamblaje que es por donde irá el cine interesante, evidentemente poco comercial, poco visto. Y así se subsanará esta división que existió más a un nivel teórico que práctico entre una cosa y la otra, entre Méliès y Lumière, para poner un ejemplo que ilustre los dos conceptos.

NOSFERATU: Pero sobre todo esto surge alrededor de las teorías realistas de los cuarenta, de la reivindicación del realismo y de una determinada visión del mundo y de la política. Ahí aparece esta división...



Joaquín Jordá durante la presentación de **Mones com la Becky** en la X edición de la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián (1999)

JOAQUÍN JORDÁ: Lo que ha habido es un agotamiento. Lo jodido es que de pronto el cine que funcionaba bien y que narraba historias se encuentra con la televisión. Y la televisión estropea la narración, banaliza por completo la narratividad porque inunda la pantalla de situaciones similares, ideas preconcebidas, estructuras parecidas, de manera que, al narrar supuestas conductas inventadas, escritas previamente e interpretadas por unos actores, el espectador ya ha perdido toda la inocencia, está saturado, lo sabe todo. Entonces yo creo que intentar engañarle de nuevo ya no funciona. Hay que volver a la limpieza. La pureza de los géneros se mantendrá a través de la contaminación de los géneros...

NOSFERATU: Documental es tu primer film, **Día de los muertos** (1960), documental también es, y además una reflexión sobre la narración, **María Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** (1969); y luego vendrán **El encargo del cazador**, **Mones com la Becky**, **De nens** y **Veinte años no es nada**...

JOAQUÍN JORDÁ: Yo no creo en el documental, yo no soy un documentalista. Es más, los dos proyectos que tengo en marcha, y que si Dios me da vida espero terminar, son de ficción, uno de ellos incluso una comedia musical, que más ficción no puede ser. El otro proyecto nace a partir de la reciente exposición sobre los escritores catalanes y el exilio, y aborda el episodio de Roissy: después de la Guerra Civil española y el terror, varios escritores catalanes y sus familias son alojados en un *château*, en las afueras de París, por cuenta de un mecenas que los mantiene ahí mes y medio o dos meses, veintitantos escritores, y entre ellos ocurren encuentros erótico-amorosos que destrozan parejas, crean enemistades y hacen que los mecenas, en un momento determinado, decidan separarlos porque la situación ha llegado al extremo de enfrentamientos. Toman a una mitad y los llevan a otro *château* y dejan allí a Mercè Rodoreda y a sus amigos. Desgraciadamente, la Segunda Guerra Mundial ya ha empezado, el otro *château* forma parte de la Francia en armas y tienen que regresar. Y esta es la historia que me gusta y que tengo en proyecto hacer: sobre este mes, mes y medio que pasan estos escritores en este *château* y los amoríos de todos ellos.

NOSFERATU: Tú no eres documentalista o eres documentalista *malgré toi*. Algunas de tus películas han acabado cerca del documental por la imposibilidad de ser una ficción...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí... Cuando tengo el infarto, me doy cuenta de mi dificultad para mirar. Si no puedo mirar bien, si veo mal, si no tengo confianza en lo que veo, que no la tenía, no puedo crear situaciones para luego verlas con la cámara. Entonces prefiero que las situaciones se creen por sí solas y a partir de ahí ya me meto en esa vía.

NOSFERATU: Pero **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** también es una película sobre la dificultad de rodar una ficción y a la vez es un documental en el que se produce un juego de espejos...

JOAQUÍN JORDÁ: Si las cosas hubieran ido como tenían que ir, **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** tenía que ser una especie de proemio, una preparación para rodar luego una adaptación de *Un lloc entre els morts*. Lo que pasa es que la segunda parte se truncó y ya no se hizo nunca...

NOSFERATU: Aun así, lo que rodaste no es un documental convencional, sino que se trata de una película en la cual lo que parece que es la narración de una realidad histórica al final se revela como una ficción...

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí en el fondo había una cierta obediencia a lo que era el libro *Un lloc entre els morts* de Maria Aurèlia Capmany, un *fake*, las supuestas memorias de un supuesto personaje que nunca ha existido. Este es el esquema básico, es el punto de partida. Yo de este libro, que en realidad era una novela, quería hacer una adaptación pero conservando esta entrada y salida: iba a mantener el pasado y el presente, iba a jugar con elementos del presente. Nunca llegué a construir el guión pero la idea inicial era esta: no hacer una recreación de *Un lloc entre els morts*, sino utilizarlo como punto de partida.

El Estatut y otros pactos

NOSFERATU: Hubiera sido muy interesante ver qué hace un no nacionalista como tú con algo que es muy propio de cierta literatura nacionalista, que es cubrir los agujeros que la historia no proporciona con falsedades históricas. Supongo que detrás de **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** también había el interés por explicar una determinada visión de lo que pudo haber sido Cataluña pero que no dio de sí. Cataluña durante la invasión francesa no generó ese intelectual que era Geroni Campdepadròs i Jansana, el protagonista de la novela. ¿Qué habrías hecho tú con ese personaje en las manos?

JOAQUÍN JORDÁ: A mí, de ese personaje me fascinaba el fracaso. Era esa especie de afrancesado incompleto, temeroso, que para mí era muy representativo del intelectual catalán... Por ejemplo, esa larguísima negociación del Estatut que hemos estado vivien-

do estos últimos meses es fantástica: empiezo pidiendo el cielo y la tierra porque luego sé que me conformaré con el diez por ciento. Este criterio de pido más para que me den menos, litigo, no litigo, nos peleamos entre nosotros... Esa historia ha sido estupenda y más con ese final donde los promotores se quedan fuera del juego. ERC queda eliminada de pronto y la vieja Lliga de siempre, CIU, acaba quedándose con la mejor tajada. Es una historia espeluznante. Me habría encantado estar en ese viaje que Artur Mas hace en coche para evitar el puente aéreo y no ser identificado y poder llegar así a su cita secreta con Zapatero. Me parece tremenda, pero preciosa de lo miserable que es: ese personaje que va a escondidas para ocultarse de los demás, para poder pactar sin que los demás lo sepan y que los demás no se enteraran de que les estaban haciendo la cama por debajo...

NOSFERATU: Recuerda el viaje a Madrid que hicísteis algunos de los principales componentes de la Escuela de Barcelona para pedir subvenciones en el Ministerio.

JOAQUÍN JORDÁ: Aquel fue un viaje fantástico. Salimos Carlos Durán, Jacinto y yo de Barcelona en coche. Solíamos parar en un hotel que había a medio camino donde se bebía y comía muy bien. Dormimos allí y seguimos hasta llegar borrachísimos a Madrid a las siete u ocho de la mañana. Muñoz Suay nos tuvo horas lavándonos y duchándonos para podernos llevar a ver a García Escudero que nos dijo que sólo nos daría subvenciones si no hacíamos películas sociales, si no salían obreros. El diálogo fue que estaba muy interesado en que surgiera un cine en Barcelona y que si además no planteaba problemas tanto mejor.

NOSFERATU: En ese viaje se concreta una de las características que pertenecen a tu personalidad, la paradoja. ¿Cómo alguien como tú, que viene de la izquierda, que ha estado en UNINCI, que ha estado en reuniones del Partido Comunista de España (PCE) va y pacta con García Escudero?

JOAQUÍN JORDÁ: Todo el mundo pactaba con García Escudero y yo prefería hacerlo abiertamente, no fingiendo... Yo lo que odio son las tácticas del PCE. Ellos pactaban en encuentros secretos. El Nuevo Cine Español pactaba en secreto, criticando a continuación el pacto, pero pactando como todo el mundo. Frente a esto era mucho mejor pactar abiertamente.

NOSFERATU: Es curioso que el gran auge contemporáneo del documental se haya producido en Cataluña...

JOAQUÍN JORDÁ: Porque el cine catalán es pobre y como no dispone, o no disponía de dinero, tenía más libertad y podía probar más cosas.

NOSFERATU: Además, aquí también ha habido una tradición vanguardista más acentuada que en el resto de España...

JOAQUÍN JORDÁ: Las vanguardias españolas han estado en Cataluña y han estado en Madrid. Si la del 27 es una generación vanguardista, y lo es, es una generación que tiene escasos reflejos en Cataluña. Yo creo que el territorio de la vanguardia estaba muy repartido. Yo no puedo presumir de *"nosotros fuimos los vanguardistas"*.

NOSFERATU: Pero si había un cierto vanguardismo ligado con el cine: Salvador Dalí, Sebastià Gasch, el *Manifest Groc*, la revista *Mirador*...

JOAQUÍN JORDÁ: Pero eso existía paralelamente a Nemesio Sobrevila, Ernesto Giménez Caballero... Esos años veinte o treinta forman parte de un momento vanguardista de la cultura española.

NOSFERATU: De allí sale Buñuel y no hace un cine tradicional.

JOAQUÍN JORDÁ: Buñuel es pura vanguardia en el sentido estricto de la palabra, incluso una vanguardia programática. Lo que me molesta de películas como **La edad de oro** (*L'âge d'or*, 1929) y **Un perro andaluz** (*Un chien andalou*, 1929) es el didactismo, la obediencia a la regla, el código de la libertad que es otro código tan poco libre como el de la tiranía. Cuando vuelve al cine narrativo, no tiene nada que ver con el realismo, se escapa por todos lados. Buñuel hace lo que hace cuando se va a México. Si el cine de Buñuel no hubiera pasado por ese país, ¿cómo coño habría sido? **Un perro andaluz** y **La edad de oro** no tienen nada que ver con la narratividad. Cuando Buñuel se muere de hambre y tiene que ir a México para sobrevivir hace lo que puede, que es entrar en el melodrama. Y se da cuenta de que es un género fantástico para añadir todo tipo de obsesiones. Encuentra un nuevo camino para hacer lo que quiere hacer, el camino del gran melodrama. Cuando Buñuel es libre realiza un cine nada naturalista, cuando es pobre como una rata y nadie le conoce entra en los esquemas del cine mexicano y consigue darles la vuelta. Luego cuando se va de México repite lo mismo en Francia. Objetivamente el resultado es mejor pero subjetivamente peor, menos rico. Con la producción europea se siente más atado, vuelve a la estructura francesa, más narrativa; hace cosas que están muy bien, pero ya no realiza trabajos como los de México. Es como un regreso a la autoridad, al redil. Y hay películas con mayor y menor fortuna, pero siempre hay fragmentos excelsos y yo creo más en el cine de fragmentos que en el cine de totalidades...

NOSFERATU: Volviendo a la tendencia vanguardista del cine catalán, a la que creemos que tú perteneces desde los tiempos de la Escuela de Barcelona, ¿crees que sólo es debida a que se trata de un cine pobre o hay otros motivos vinculados a una tradición artística, plástica?

JOAQUÍN JORDÁ: Esta tradición arranca en los años veinte y es común a la producción artística catalana, con J. V. Foix, Salvat-Papasseit... Pero es una tradición tan sorprendente y tan libre como podía serlo en Madrid en aquellos mismos años. Yo no creo que sea una cuestión privativa. ¿El cine catalán ha tenido siempre más tendencia a esta libertad creativa que el cine que no se hace aquí? No lo sé. Lo que ha habido es un periodo malo que es el llamado Nuevo Cine Español. Ahí había algunos talentos, como Angelino Fons y Paco Regueiro, pero han sido justamente los que no han prosperado.

NOSFERATU: Y también está Basilio Martín Patino.

JOAQUÍN JORDÁ: A mí Basilio, con todos los respetos, no me interesa. Bueno, de hecho lo que no me gusta de Basilio es Basilio. El cine que hace a veces me gusta más que lo que él dice. O sea, que lo que no me gusta es lo que dice: la teoría que acompaña el cine de Basilio me parece desfondada, anacrónica y más vacía que un saco de aire. En las películas a veces tiene aciertos y tiene cosas que están bien, muy bien.

Algunos novelistas y el escritor en potencia

NOSFERATU: ¿Te interesa Claudio Magris y ese punto de vista, tan suyo, de las fronteras? Me refiero no tanto al Magris literario como al ensayista...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo he traducido varias veces, pero no me interesa demasiado. *El Danubio* me parece un excelente libro, pero para mí Magris es la literatura de un catedrático culto que escribe sobre la cultura. Yo creo que la literatura hace cultura, pero no la que escribe sobre cultura. *El Danubio* nace de un chiste y es un buen chiste. ¿De dónde nace el río Danubio? Nace de un grifo mal cerrado. A mí este principio me parece fantástico, luego el resto es erudición combinada con un saber hacer. Es un libro muy del siglo XVIII, del enciclopedismo: erudición y exhibición de cultura, de cultura media. Hay una distinción que hacía alguien, ahora no recuerdo quien, entre alta cultura, media cultura y baja cultura, que me gusta muchísimo: la alta cultura es muy apreciable, la baja cultura es lo despreciado y la media cultura, que es el noventa por ciento, es la que tienes que mirarte de reojo. *El Danubio* es un libro afortunado que mezcla géneros, el ensayo con el libro de viajes, introduce elementos narrativos, trata los personajes como si fueran de ficción cuando es posible que fueran reales... es una excelente idea editorial. Para mí es un libro de editor. Claudio Magris no me parece un gran escritor. He traducido a otra gente que admiro muchísimo más como Gesualdo Buffalino o Leonardo Sciascia, aunque este último no me interesa tanto porque también me parece un híbrido de escritor didáctico, voluntariamente político.

NOSFERATU: Cuando se habla de escritores que has traducido, siempre citas a Buffalino y Sciascia...

JOAQUÍN JORDÁ: Como contrapuestos. Ambos me interesan, pero la historia de Buffalino me parece fascinante: la de un profesor de francés jubilado que, a los setenta y tantos años, publica su primer libro, *Perorata de un apestado,* por no quedar mal ante una señora. Es una historia muy bonita. Y es un muy buen libro.

NOSFERATU: Tú te consideras un escritor de notas a pie de página, pero, en cambio, nunca te has planteado una escritura de página...

JOAQUÍN JORDÁ: Seguramente me habría planteado una escritura de página en estos últimos años, pero no lo he podido hacer. A partir de una determinada edad ya habría comenzado a escribir en serio y en longitud. Cuando cumplí entre los cincuenta y los sesenta sabía que, en un momento determinado, me pondría a escribir. Recuperé el deseo que había perdido.

NOSFERATU: Y así habrías vuelto a ese momento en Olesa de Montserrat con tu máquina de escribir y antes de la aparición de Juan Lladó, que de algún modo te desvió hacia el mundo del cine...

JOAQUÍN JORDÁ: No, no me hizo desviar. Allí escribí un guión y luego volví a mi tarea de escribir "La comedia humana" del siglo XX español.

NOSFERATU: Y también presentaste un libro en un premio literario, *El último hombre...*

JOAQUÍN JORDÁ: Era un libro de relatos que arrancaba con una historia sobre la rebelión de los transportes, de las cosas que tienen ruedas, que se enfrentan al último hombre y lo machacan, lo destrozan. Era el diario de un observador casi divino, era como un ángel expulsado del cielo que veía todo esto de muy arriba y lo iba contando día a día, hasta que finalmente este observador, que era como un hijo caído de Dios, decidía bajar y, pese a toda esta miseria, incorporarse al mundo de las hormiguitas que estaban debajo. Bajaba todas las escaleras e iba a mezclarse en esa marabunta. Este era el primer cuento. El libro se presentó al Premio Leopoldo Alas.

Ganó Mario Vargas Llosa y yo quedé segundo y esto me hirió profundamente y desde entonces le tengo mucha manía a Mario Vargas, manía que se me ha ido confirmando a lo largo de los años.

NOSFERATU: ¿Este fue el inicio y el fin de tu carrera literaria?

JOAQUÍN JORDÁ: No, iba escribiendo también esta magna novela donde iba contando la historia del siglo XX, que era muy complicada. Escribí la primera parte y luego lo dejé por culpa de Alain Robbe-Grillet, porque me obsesionó la técnica objetiva de la narración y mis relatos eran tan minuciosos que explicar todos los detalles me resultaba imposible. Y me pasé al cine porque me parecía que influía más directamente en la sociedad y porque me gustaba mucho desde la niñez, desde que descubrí **Nosferatu** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), de Friedrich W. Murnau, y a su vez todo el placer y terror del mundo, toda la angustia y todo el bienestar.

NOSFERATU: ¿Hay algo que se pueda contar con la literatura que no pueda contar el cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Mucho más. La literatura continúa siendo mucho más rica que el cine porque la imagen que das en cine, por mucho que la trabajes, es muy unívoca. En cambio la literatura puede ser más equívoca, engendra muchas más cosas. La imagen cinematográfica solamente en el montaje puede convertirse, y después de mucho trabajo, en una imagen equívoca; si no, es una imagen muy limitada en sí. En mis películas intento que el montaje resuelva todas estas cosas. El montaje que predicaba Eisenstein, el de asociaciones y de contrastes, sigue estando en muchos elementos del cine actual. Yo intento crear contrastes...

La imagen como espejo

NOSFERATU: A menudo en tus documentales –**El encargo del cazador**, **Mones com la Becky**– sitúas

Mones com la Becky

Mones com la Becky

a uno o varios de los protagonistas frente a imágenes que ellos mismos protagonizan, incluso que tú mismo has filmado. ¿Por qué provocas esta situación, qué pretendes conseguir?

JOAQUÍN JORDÁ: En el fondo es un tic especular porque del mismo modo que a veces se utiliza el espejo, en este caso se utiliza la imagen ya filmada como un punto de choque respecto a la imagen que se va filmando. Esas cosas a veces son azarosas, pero soy muy consciente de haberlo utilizado de manera intencionada en **Mones com la Becky**: cuando después de haber hecho todo un rodaje, me instalo en el psiquiátrico de Malgrat y sitúo a los internos delante de las imágenes que había rodado antes con ellos para buscar sus reacciones ante ellos mismos. Es un recurso estilístico y a la vez un recurso dramático, es una provocación de situaciones.

NOSFERATU: Es lo que hicieron Edgar Morin y Jean Rouch en **Chronique d'un été** (1960)...

JOAQUÍN JORDÁ: Es una de las pocas películas que recuerdo bastante bien, especialmente la última escena, aquel larguísimo *travelling* de un París vacío que recorre todos los Campos Elíseos. Es de esos planos que vi a mis veintitantos años y se me quedaron marcados. En cierto modo sé que lo tengo en la cabeza y a veces de una manera instintiva, sin pensarlo demasiado, se me antoja acudir a él.

NOSFERATU: ¿En estas situaciones en que sitúas al personaje frente a sí mismo, buscas que se analice desde una cierta distancia?

JOAQUÍN JORDÁ: De hecho, lo que intento es poner en marcha una situación. Es muy enternecedor y dramático observar a alguien viéndose a sí mismo, no en un espejo sino en una filmación. En el caso del manicomio era evidente que funcionaba porque el problema que tenían todos los pacientes era su desconocimiento de sí mismos, era su falta de identificación. Lo que yo intentaba a lo largo de la película era conseguir identificarles y utilizaba distin-

tos procedimientos. Uno consistía en hacerles interpretar a otros personajes. Descubrí que empezaban eligiendo un personaje y que luego acababan interpretándose a sí mismos. Se daba una especie de segunda revelación donde los comportamientos eran más naturales, más espontáneos, más verdaderos que si les hubiera pedido que actuaran. Eran maneras de suscitar este mayor dramatismo o, si lo quieres llamar de otra manera, una mayor verdad, que a veces coincide.

NOSFERATU: En **Mones com la Becky** también hay otras maneras de personalizar tu interés por otros personajes, por ejemplo la secuencia en la cual comparas las pastillas que tomas tú con las que toma uno de los pacientes. ¿Hay realmente una reflexión sobre la representación o simplemente se trata de un método de trabajo?

JOAQUÍN JORDÁ: Ambas cosas coinciden. Es un método de trabajo y es un método de aproximación. En el caso de **Mones com la Becky** la mayor dificultad era entrar bien y poder participar en aquella dinámica, es decir, ser uno más sin desentonar. En este caso era evidente que si un interno me explicaba *"yo tengo esto y tomo esto"*, pues yo también decía *"yo tomo esto"*. Entonces comparas y estableces una relación. Y la verdad es que en el caso de Ramsés esta relación funcionó muy bien, con otros también, pero con Ramsés la relación fue más íntima. Además, era un personaje con encanto, tenía un *charme*, tenía una fuerza, una potencia... Era un personaje con el cual me entretenía muchísimas veces hablando a solas, sin cámara, de algún modo preparándole para la escena final. Sabía que ahí tenía que soltarse y que si no estableciamos una complicidad, él podía irse, desparramarse.

NOSFERATU: ¿Te esperabas en la secuencia del ensayo la reacción de la chica que empieza a hablar de su propia vida en lugar de describir a su personaje?

JOAQUÍN JORDÁ: No, pero tampoco me sorprendió. No lo esperaba, no sabía que esto pudiera ocurrir, pero tampoco me esperaba que el operador, Carles Gusi, se escandalizara en esta escena. En un momento determinado movió la cámara, me miró y me dijo claramente: *"Yo dejo la cámara aquí y me voy"*. Yo tuve que decirle con un tono de cierta violencia que se quedara. Siguió y cuando acabo la escena tuvimos un *tête-a-tête* en el cual me dijo que si seguía por este camino, él dejaba la película. Le pedí que esperara a ver el final y cuando vio el montaje me dijo que todo quedaba resuelto y que a partir de aquel momento nunca más me haría ninguna objeción. Gusi, que es muy sensible al dolor ajeno, y este es uno de sus encantos, se dio cuenta en aquel momento de que yo no jugaba sucio, que podía llegar a momentos que podían ser violentos pero que mi intención no era el exhibicionismo, no era provocar el *pathos*, sino que era intentar buscar otra cosa.

Mones com la Becky

Mones com la Becky

NOSFERATU: Más allá de la figura totémica de Egas Moniz, en **Mones com la Becky** apenas aparecen psicólogos y psiquiatras.

JOAQUÍN JORDÁ: La profesión de psicólogo me parece despreciable, como tantas. En esta película, cuando el loco suelta el ataque, habla de los psiquiatras. Yo les doy una mínima voz porque ellos son la parte menos interesante de ese díptico.

NOSFERATU: La película trata sobre el concepto de locura y sobre la institución psiquiátrica...

JOAQUÍN JORDÁ: Más sobre la primera que sobre la segunda.

NOSFERATU: Cuando hablas de la lobotomía, hablas de la institución psiquiátrica, pero no te interesa su punto de vista.

JOAQUÍN JORDÁ: Ya lo sé. Y el espectador también lo sabe. El suyo es el punto de vista de la normalidad. Más que la normalidad. Es la normalidad que corrige la normalidad y eso me parece una pretensión superdivina, de un orgullo y de una vanidad inconcebibles. Y eso, a mí, me interesa muy secundariamente.

Complicidades y actores

NOSFERATU: Como director, en tus películas logras escenas de gran intensidad a causa de las fuertes complicidades y el alto grado de intimidad y confianza que estableces con los personajes que filmas.

JOAQUÍN JORDÁ: Hay complicidad con los personajes, pero también es fundamental esa misma complicidad con el equipo. Yo he visto rodar a gente que practica el mal humor y la tiranía como sistema. Un caso claro era Juan Antonio Bardem, el autócrata que llegaba al rodaje y no permitía que nadie rechistara. Yo trabajé con él como segundo ayudante y como *script* y era una sistema que me repugnaba muchísimo. En cambio, supongo que también forma parte de mi temperamento, yo siempre he procurado que la gente lo pase bien, que todos se diviertan y se sientan estimulados, pero jamás criticados. Eso pide generar relaciones de amistad durante el rodaje, después del rodaje y, al mismo tiempo, dar el callo. Por ejemplo, cuando rodábamos **Un cos al bosc** hubo un día de fuerte tempestad y vendaval en pleno campo. Yo, que en aquel momento pesaba unos 130 kilos y estaba a punto de tener el infarto –en cierta manera mi cuerpo lo notaba–, aguanté las tres horas de lluvia porque los eléctricos estaban allí. Es una actitud calculada, pero hay también una predisposición. Me funcionó muy bien porque todas las desconfianzas se rompieron y se creó una amistad. Cuando se hizo la fiesta de final de rodaje acudieron todos, que es un hecho bastante insólito. Y se despedían con un *"jamás lo he pasado tan bien ni me he sentido tan cómodo como en esta película"*. Para mí esto es muy importante: que un rodaje sea cordial y sea interesante. Eso es muy fácil en rodajes que tienen un equipo pequeño, de diez o doce personas. Supongo que en un rodaje muy grande esto es imposible. Es una táctica, pero también es una actitud mía que mantengo en general en la vida, en mi comportamiento normal. Da buenos resultados. Yo me siento más cómodo, pero todo el mundo se siente en general bien.

NOSFERATU: Este mismo trato lo tienes con los personajes de tus películas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es un trato más íntimo. A mí me encanta trabajar con actores y, en cierto modo, en **Veinte años no es nada** los personajes fueron tratados como actores y lo acogieron muy bien. Ellos eran conscientes de que había ese juego, que yo les invitaba a interpretar. A cada cual intentaba entenderle y trabajar con él de la manera que le resultara más cómoda. Cuando filmas documentales, el sistema siempre es muy parecido en el fondo, porque lo que les pides no va más allá de lo que te pueden dar. En cambio, en una película de ficción donde trabajas con otros registros es más complicado porque cada actor es un mundo. En **Un cos al bosc** había actores muy del "método", a quienes tenías que darles la señal de salida y antes haberles dejado solos para que se prepararan su trabajo. Había otros que lo que pedían era un estar encima constante, un machacar, un ensayar cada escena, fragmentos de cada escena, hasta que el actor enten-

Un cos al bosc

Joaquín Jordá con Rossy de Palma durante el rodaje de **Un cos al bosc**

día su personaje. Del mismo modo que tengo buen trato con el equipo, tengo buen trato con los actores. Creo que entiendo a la gente porque tengo una especie de actitud esquizofrénica: me pongo en su lugar y me miro a mí mismo desde ese punto de vista. Esto que en la vida cotidiana lo hago muchísimo, es mi manera de moverme, cuando dirijo actores es un sistema fantástico. Es estupendo porque consigues entender a quien tienes delante, qué tienes que pedirle, cómo tienes que pedírselo, cómo puedes conseguir aquello que tú quieres. En el caso de **Un cos al bosc**, Rossy de Palma aceptó enseguida la propuesta. Pero me dijo que ella jamás había actuado, que había hecho miles de cosas con Pedro Almodóvar, pero que aquello no era actuar sino hacer de sí misma. Y que en **Un cos al bosc** ella quería actuar y que, por favor, la tuviera atadísima, que le marcara todo. En la película, era un personaje que pasaba de la máscara impenetrable al *striptease*, así que lo rodamos todo en continuidad y cada gesto estaba marcado. Ella me dijo: *"Yo no haré nada si tú no me lo dices"*. Yo le indicaba: *"Levanta la ceja, mueve el dedo"*... Hicimos una dirección de una minuciosidad absoluta. Con otros, en cambio, sabías que este no era el sistema, sino al contrario. Algunos preferían cargarse y luego lo que tenías que hacer era frenarles, pararles.

NOSFERATU: ¿En **Un cos al bosc** elegiste tú a los actores? Lo digo porque parecían todos premeditadamente salidos de una madre distinta: Jaume Valls no tiene nada que ver con Rossy, Rossy no tiene nada que ver con Mingo Ràfols...

JOAQUÍN JORDÁ: La intención de **Un cos al bosc** era hacer un catálogo de personajes. Yo llevaba mucho tiempo viviendo en Madrid y mis venidas a Cataluña eran muy esporádicas y muy breves. Cada vez que regresaba me sorprendía la evolución que estaba tomando el país. Y la película intentó entender esto. Estaba montada como una galería de personajes que yo había intuido que conformaban la Cataluña actual. Eran muy diversos. Había quince o veinte modelos diferentes y cada uno correspondía a un tipo de actor. No es que pudiera elegir al cien por cien, algunos me llegaron, pero más de la mitad, los que consideraba más importantes, sí que los elegí yo. Lo hice a partir de verlos, de ir al teatro a verlos actuar y pensar: *"Este me funcionaría como este personaje porque es así, en cambio este otro me funcionaría de otra manera"*. Lo que yo intentaba no era encontrar una homogeneidad, sino generar un juego de choques entre ellos, un choque de maneras diferentes de hacer que se aunaran a través de la puesta en escena. Fue un trabajo minucioso, creo que bien hecho. Al principio, no las tenía todas conmigo, pero, a medida que avanzaba, me sentía más contento y más satisfecho de los resultados que iba obteniendo. Por ejemplo, conseguir que Nùria Prims se desnudara me costó. Ella no quería hacerlo porque decía que no le gustaba su culo. Pero yo le dije que finalmente lo haría y además porque realmente le apetecería. Sin obligarla, hablándole, lo conseguí. Nùria Prims no tenía nada que ver con Rossy, ni con Mingo Ràfols, ni con Ricard Borràs. Todas son escuelas muy diferentes. Borràs, por ejemplo, de entrada no te da nada. Pero a cada sesión de trabajo le

Dante no es únicamente severo

vas incorporando algo y él va elaborando capas y capas. Cuando has construido todo el personaje, Borràs es una máquina, funciona estupendamente. Tiene la técnica suficiente para expresar y dar todo lo que le pides. Es muy bueno. Con él tuvimos una escena difícil que era la de la sesión sadomaso. De entrada me dijo que no la haría: *"Hace tres días que no duermo pensando en la escena, me miro en el espejo y pienso que es imposible"*... Y yo le decía: *"Tú tranquilo que lo harás, lo harás"*. Cuando acabó me dijo: *"Estoy encantado; antes me negaba a hacer escenas desnudo y ahora me encanta. He roto el tabú"*. Lo que pide es una intervención.

NOSFERATU: ¿Y cómo fue la experiencia con Jaume Valls, que tenía fama de ser un actor difícil?

JOAQUÍN JORDÁ: El trabajo era más psicológico, más psicoanalítico. Jaume era de los que quería aislamiento antes de la escena. *"Déjame solo y no entres; y déjame a mi pareja para poder prepararlo"*. Se trataba de la escena de sexo frustrado en la cama con Nùria Prims. Yo le dije que tenía veinte minutos, ni uno más. Yo sabía que esto había que hacerlo, pero de modo que él entendiera que dejarle este tiempo era un regalo. Que pensara que yo no estaba de acuerdo, pero que como le quería mucho se lo permitía. Yo sí que estaba de acuerdo, pero lo importante era que él interpretara esto.

NOSFERATU: ¿Y con Serena Vergano y Enrique Irazoqui, en **Dante no es únicamente severo**?

JOAQUÍN JORDÁ: Ya casi ni me acuerdo. Cuando ahora veo su actuación tiemblo a veces de lo mal dirigidos que están. Pienso: *"¡Qué vergüenza!"*. Serena era un palo total e Irazoqui era el ejemplo de la fotogenia. Pasolini lo había elegido para hacer de Cristo en **El evangelio según San Mateo** (*Il vangelo secondo Mateo*, 1964) porque un día lo vio en un congreso de estudiantes antifascistas y se enamoró de él. A Irazoqui le salió bastante bien, pero para él no significó ni el menor aprendizaje, ni la menor escuela. Significó sólo la experiencia. **Dante no es únicamente severo** la arranqué con otro actor, Iván Tubau, y el primer día de rodaje vi que no funcionaba. Me dolió, me violentó mucho, pero le dije que me había equivocado. Le anulé el contrato.

Dante no es únicamente severo

Y entonces, buscando no una interpretación sino una cara, fui a Irazoqui. Fue un poco difícil, pero como la película no tenía caracteres, ni psicologías, todo pasaba.

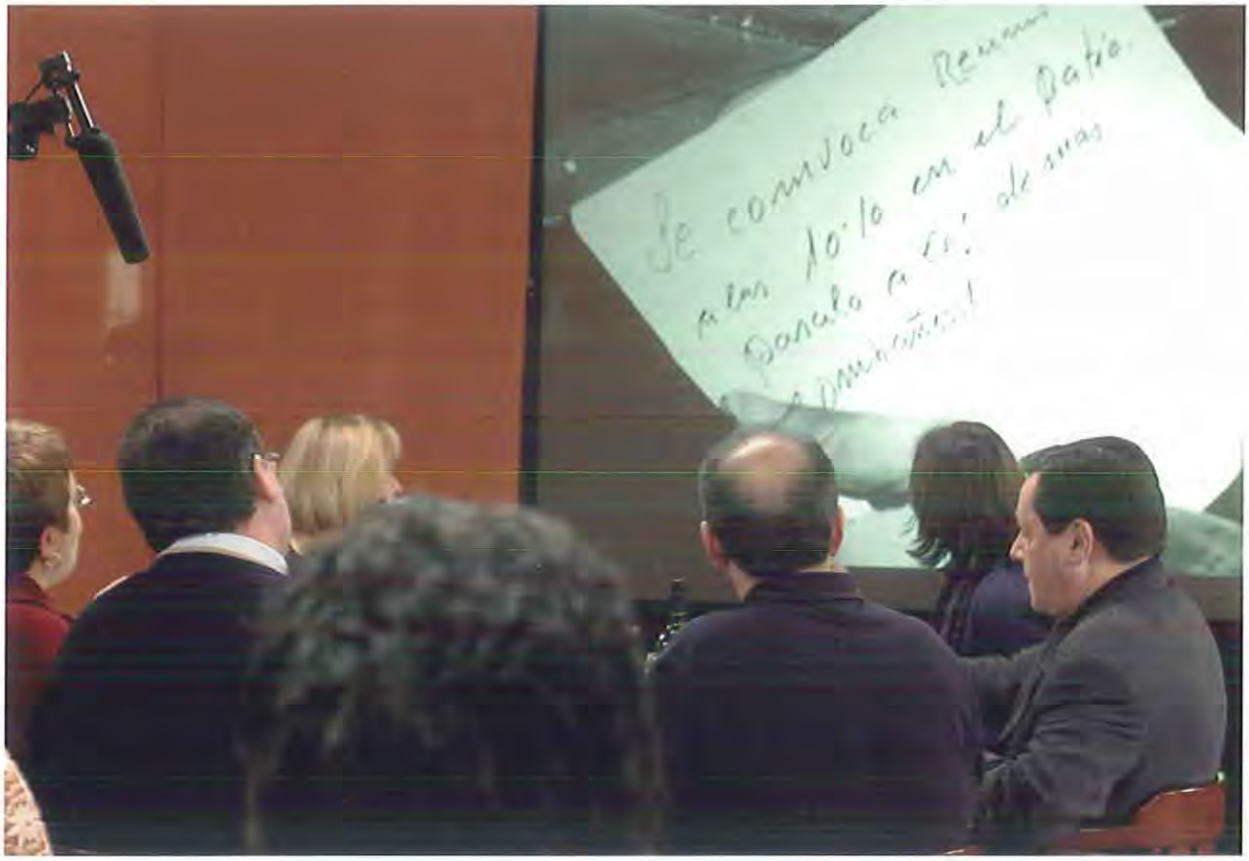
Los espejos, de nuevo, y el tiempo

NOSFERATU: El momento en que Dària Esteva, en **El encargo del cazador**, está viendo las imágenes de Jacinto dice que le están haciendo una autopsia en vida.

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí hice un montaje alternado de las escenas de Dària mirando el vídeo con las de Ana, la última mujer de Jacinto. Quise contrastar la banalidad de Ana y la intimidad de Dària. Quise contrastar eso que sabía que se iba a producir. **El encargo del cazador** es un viaje al mundo de los muertos. Cuando descubro que Benito Rabal había rodado ese retrato de Jacinto para televisión, Dària me contó que el rodaje fue tremendo. Para Jacinto era la última esperanza: *"Estoy terminando un libro que a lo mejor presento al Premio Planeta, tal vez gane, tal vez lo edite; esto sería mi reaparición; al mismo tiempo vuelvo a pintar"*. Para este rodaje Jacinto lleva dos días nerviosísimo, preparando la casa y preparándose él, y se equivoca. El avión llega tarde y el equipo no llega el día que tenía que llegar y lo hace al día siguiente. Jacinto entonces es incapaz de esperar y toda la contención que ha intentado mantener durante días para dar su mejor cara, en este día de más la pierde. Se llena de coca hasta las narices. Cuando llegan la cámara de TVE, Benito Rabal y los técnicos, Jacinto ya está fuera de sí. En esta escena de **El encargo del cazador** se trataba de recuperar esta situación y complementarla con los dos testigos que había de esa historia. Su última mujer lo veía como una gracia más de Jacinto; Dària, en cambio, lo veía como un error. Dària estaba allí pero, cuando llegaron las cámaras, se marchó enseguida porque no soportaba esa filmación. En mi película, Dària se portó como una profesional espléndida: ella se había comprometido y, pese a que le doliera, miró las imágenes. Pero Dària sabía de una manera instintiva que el sufrimiento en este caso es terapéutico y que hacía una catarsis.

NOSFERATU: Utilizas las imágenes de una manera muy baziniana, para momificar el paso del tiempo y atraparlo en un momento determinado. Y la operación de **Veinte años no es nada** nace de unas imágenes que tú has filmado anteriormente. ¿Te interesa establecer esta reflexión sobre el paso del tiempo a partir de unas imágenes?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo no pretendo tener el monopolio de la interpretación de lo que yo hago. Una parte yo la cedo y no hace falta que yo esté totalmente de acuerdo. Acepto que se vea así. Sería muy aburrido que todo lo que yo intento hacer fuese interpretado de la manera que yo pretendo.



Veinte años no es nada

NOSFERATU: No has contestado a la pregunta... ¿Te interesa particularmente esta reflexión sobre el paso del tiempo?

JOAQUÍN JORDÁ: Supongo que de una manera no excesivamente reflexiva. Me interesa como a cualquiera que venga de un mundo donde la narración existe. En la narración, el tiempo es fundamental porque una cosa pasa después de otra. Y las cosas pasan dentro de un tiempo. A mí lo que me interesa, más que el tiempo, es la manipulación del tiempo. Si lo pienso desde el punto de vista del oficio lo que a mí me interesa más es manipular este tiempo mediante el montaje. ¿Con qué fines? Supongo que no a favor del tiempo, sino a favor mío. Cuando hay narración hay tiempo. Narras unas causas y unas consecuencias. Puedes hacerlo al revés, primero las consecuencias y después las causas, puedes alterar el mañana, el ayer y el hoy pero sigue siendo el tiempo. Da igual que lo pongas en sentido correlativo o lo cuentes invirtiéndolo. La única materia narrativa que hay es el tiempo.

NOSFERATU: ¿Pero, hay un trato del tiempo como devenir o como tiempo-Historia? No hay ningún historicismo en tus películas. Incluso en **Veinte años no es nada**, que se plantea como película de Historia e historias, no se da. Hay interés por el presente; a ti no te importa el pasado por el pasado. Te importa de qué manera este pasado incide en el presente, ¿no? En el *travelling* de **El encargo del cazador** rodado en el Up & Down hay una voluntad explícita de reflejar la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado.

JOAQUÍN JORDÁ: Ese *travelling* tiene muy mala leche. Hay personajes ahí dentro que yo aprecio y quiero, pero como grupo social, como conjunto, no me interesa nada, me parece deleznable. Ahora se han celebrado las bodas de oro de Oriol Regás y me alegré mucho de que no me invitaran. He conseguido, a lo largo de los años, excluirme de este mundo. La gente no siempre entiende los mensajes mudos, pero yo creo que ellos lo entendieron.

NOSFERATU: Todos los miembros de la *gauche divine* que hayan visto **El encargo del cazador** tienen muy claro cuál es tu actitud. Ese *travelling* es un punto y aparte en tu propia historia...

JOAQUÍN JORDÁ: Ese *travelling* es de las cosas técnicas de las cuales me siento más satisfecho. Lo mismo me ocurre con la escena final de **Veinte años no es nada**, que planteaba muchos problemas técnicos y los fui resolviendo con la ayuda de todo el equipo. Aquel *travelling* de **El encargo del cazador** era complicado. Lo repetí dos veces de manera intencionada. Lo hice por vez primera cuando todos llevaban una hora allí. Y volví a repetirlo al cabo de tres horas cuando el alcohol ya había subido. Pero me dio vergüenza utilizar esta segunda toma porque era tremenda. Todo el mundo estaba con una trompa considerable, desbordado. Era tan caricaturesco que no la monté porque tampoco mi intención era machacarlos.

NOSFERATU: La clave de este *travelling* son las fotos de Colita que aparecen detrás, una vez más el paso del tiempo.

JOAQUÍN JORDÁ: Claro. Porque era decir: así érais –o éramos– todos vosotros de guapos y así sóis ahora. Montamos las fotos de Colita con fotos de acontecimientos de la época. Nos llevó mucho trabajo.

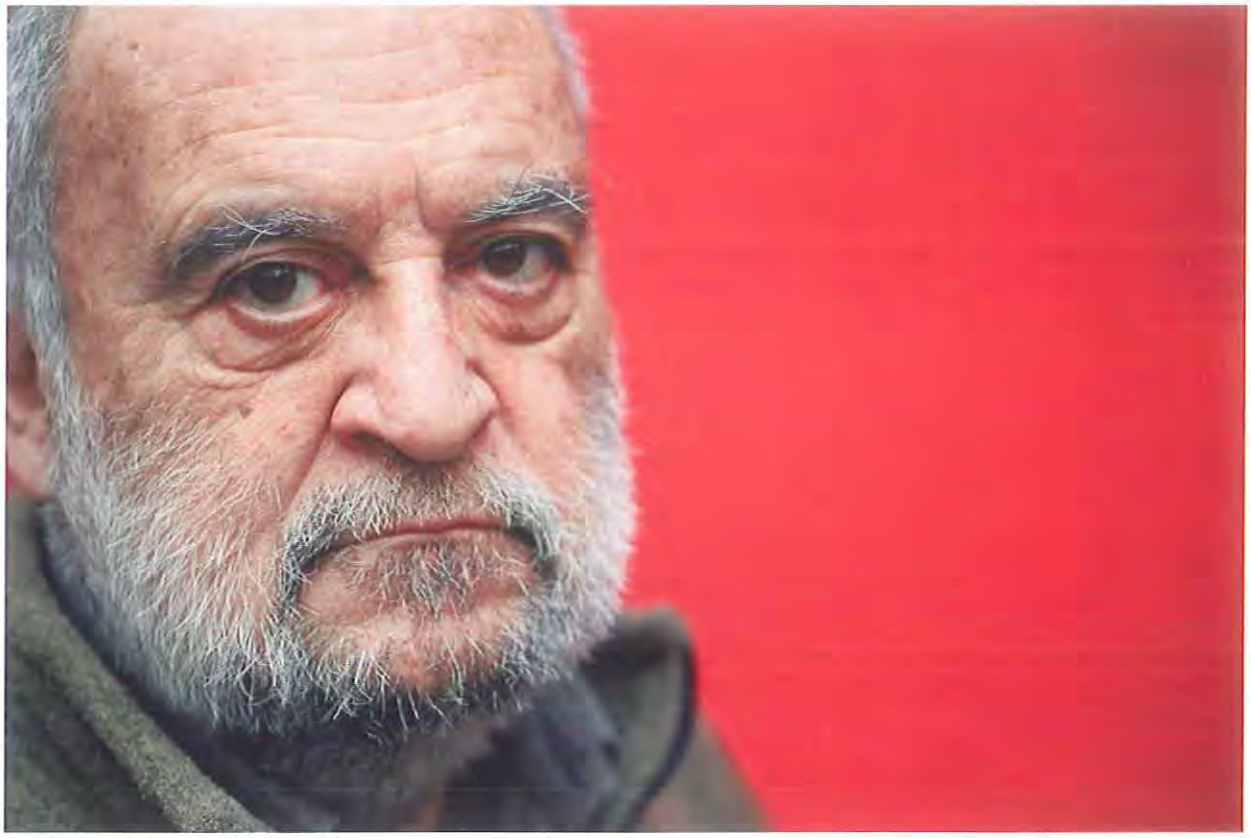
NOSFERATU: La dimensión temporal de tus películas siempre incluye un trasfondo...

JOAQUÍN JORDÁ: ... de algo que pasó antes y nos ha llevado aquí. Esto es la esencia de la narración, pienso. Aunque yo rehúya el guión, esta narratividad la asumo y la practico. Las fórmulas para resolverlo pueden ser muy diferentes aunque siempre se parecen algo. En estos momentos también pienso que tengo que jugar con la cámara, que tiene que tener una participación más activa que la que tiene habitualmente en mis planos. Tiene que estar en un lugar concreto, el movimiento tiene que estar prefijado y ensayado. Hay todo un concepto diferente del trabajo de la puesta en escena donde el azar cuenta mucho menos. Intento no cerrarlo, pero hay toda una puesta en escena elaborada, premeditada y pensada. Estos planos largos, que me piden hablar con cada uno de los miembros del equipo técnico, son una manera diferente de trabajar. Yo normalmente llego, pongo la cámara y miro a ver qué pasa. Hay escenas que reflejan exactamente el presente y hay que manipular lo menos posible, sólo hay que estar ahí. Pero hay otras que parten de algo que ocurrió y que, en cierta manera, van hacia algo que ocurrirá. Esto sí que pide una mayor elaboración.

La muerte, un tema que se impone a su pesar

NOSFERATU: Esta dimensión temporal nos lleva a otros temas en tu cine como el de la muerte: tu primera película es sobre un cementerio, **Veinte años no es nada** está hablando de gente que no está, **El encargo del cazador** es una película sobre la amistad, pero también absolutamente necrofílica, **Un cos al bosc** responde a las convenciones de género, pero de fondo también está el tema de la muerte...

JOAQUÍN JORDÁ: Pues será un tema que se me impone a pesar mío, porque yo me siento muy poco



necrofílico. Será mi contradicción y la debo asumir. A partir del infarto cerebral, hace siete u ocho años, yo vivo en el presente más absoluto, entre otras razones porque me cuesta muchísimo memorizar el pasado, salvo cuando ya está fijado. De hecho, lo que me cuesta es memorizar el presente como pasado. Mi máxima dificultad desde que tuve el infarto es saber qué tengo que hacer el día de hoy, pero en cambio sé lo que hice ayer porque ya está hecho. Pero lo que todavía no existe debo llevarlo anotado en una agenda, minuto a minuto, porque si no se me escapa. Cuando me olvido de mirarla o he escrito algo con una letra que no entiendo, me salto una cita. Hay que tener en cuenta que el infarto, que coincide con el setenta por ciento de mi carrera cinematográfica, marca unas condiciones físicas y mentales que son muy concretas.

NOSFERATU: El encargo del cazador es anterior al infarto.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, pero, ¿yo qué he hecho antes? Un corto que tenía que ser más largo y que se llama **Día de los muertos**; un mediometraje titulado **+ x - (Más por menos)**, que luego se amplía en un rodaje colectivo y se convierte, en una operación de montaje, en **Dante no es únicamente severo**; y también **Un cos al bosc** y **Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts***, que es una película filmada en presente: la cámara se instala a las diez de la mañana y sale a las siete de la tarde y no hay más que las nueve horas que pasan ahí. No hay ninguna operación con el tiempo. Sólo lo manejan los actores, las figuras que están delante de la cámara; no yo. A partir de la etapa que yo empiezo a trabajar como director dentro de este género mal llamado documental, que empezaría con **Mones com la Becky**, mi conciencia del tiempo es de una vaguedad tremenda. Diré que todas las reflexiones que hago sobre el tiempo casi son involuntarias, parten de mi propia dificultad de entenderlo.

NOSFERATU: ¿Dirías entonces que la presencia de la muerte en **El encargo del cazador** viene de Jacinto Esteva, que era un tema que le tenía absolutamente obsesionado?

JOAQUÍN JORDÁ: Jacinto era un hombre que supongo que sabía que iba a durar poco y estaba preocupado por ese tiempo y yo jamás lo he estado. Yo me siento muy del presente. No me preocupa nada pensar en el mañana, ni siquiera ahora que me han dicho que si no me hago quimioterapia tengo dos meses de vida. En primer lugar no me lo creo. Ya han pasado cinco o seis meses desde que me lo dijeron. La idea de la muerte no me preocupa en absoluto. Tal vez me preocupó, como a todo el mundo, pero tuve la suerte de vivir un coma. Para mí ha sido una experiencia fantástica. De pronto me da una crisis epiléptica, noto que se me está yendo todo, consigo controlar el ataque más de media hora, llamo por teléfono a una persona amiga, a Carmen Artal, para decirle farfullando –porque no podía hablar; en ese momento descubrí que los endemoniados

de la Biblia eran epilépticos– que venga rápidamente, aguanto hasta que llega, intento sonreírle para que no se asuste y le digo que llame de inmediato una ambulancia y cuando llega, me desplomo. Y me despierto unas diez u once horas después en una UVI, en pelotas y lleno de tubos. En los pies de la cama están dos enfermeras superguapas, una deslumbrante, y veo que están totalmente pendientes de mí. Cuando muevo los ojos, se me acercan, pregunto qué me ha pasado y me dicen que he sufrido un coma. Empiezo a moverme. Veo a otra chica a mi lado, pregunto qué le ha pasado y me dicen que se ha intentado suicidar por amor. Pido que nos junten las camas y entonces empezamos a hablar. Me cuenta su historia, su marido tiene una amante. Estamos los dos más recuperados y entra el marido y yo le digo que es un imbécil y un hijo de puta, él se acojona y se va. Las enfermeras me aplaudían. Luego entra la madre alemana de la chica, enfadadísima, insultándome por haberme metido en aquella historia. Las enfermeras la echaron. Fue fantástico. Con todo esto, ¿cómo coño me va a preocupar la idea de la muerte?

NOSFERATU: A pesar de todo, en tus películas está presente.

JOAQUÍN JORDÁ: Pero estará como una anécdota, justamente como algo que me gustaría mucho desdramatizar, porque no me parece que sea malo. Lo que me parece horroroso es el dolor y el sufrimiento. Morirse me parece tan normal como vivir. Es algo que llega después, es el día después. Y no me asusta, ni me preocupa nada. Me ocurre de una manera muy clara desde que tuve el infarto y este coma. No creo que, a mí, me preocupe la muerte. Que sale como tema en mis películas... Bueno. Me interesa mucho más que los nacimientos. A mí jamás se me habría ocurrido filmar nada sobre nacimientos ni niños recién nacidos. En cambio, los ancianos siempre me interesaron como personajes, porque se encuentran en ese momento en el que puedes hacer balance, reflexionar, pensar, recordar... Me interesa el final del recorrido, donde todo ya es irremediable, pero no la muerte. Me la trae floja como tema. Supongo que intento despojarla de una trascendencia. No lo sé.

NOSFERATU: Pero es indiscutible que la muerte está en **El encargo del cazador**...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, porque para Jacinto esa cosa agónica era fundamental. Lo que hace Dària con Jacinto es ir al reino de los muertos y rescatarle. Cuando yo busco un esquema narrativo para **El encargo del cazador** voy a los elementos básicos de la tragedia griega. Incluso los narradores están sacados de los coros de la tragedia: hay un coro aristocrático que miente y hay un coro popular que también miente, pero de otra manera. Todas estas estructuras de los dos coros, la alternancia de las figuras, están sacadas de este esquema. Me sorprende que esto no se haya visto con mayor claridad, porque lo que me fastidió cuando acabé de montar la película es que me parecía que esa estructura quedaba muy al descubierto. Creí que era transparente y luego pasó desapercibida.

NOSFERATU: La película es tan agobiante que no te deja suficiente distancia para ver ninguna estructura detrás. La escena de Luis García Berlanga hablando de las cenizas del hijo de Jacinto...

JOAQUÍN JORDÁ: Eso fue una fortuna tremenda. Pensé: *"Qué suerte que haya contado esto"*. Conocía la anécdota por Dària pero creí que no la contaría.

NOSFERATU: ¿Cómo lo conseguiste?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo le iba preguntando por Jacinto y por sus relaciones con él. Había toda una fase que no me interesaba nada, que era la fascinación que él sentía por la libertad sexual que se vivía en Barcelona. A mí me parecía un punto de vista muy provinciano. Lo corté mucho en el montaje. Pero en un momento determinado contó esto y además hizo un gesto fantástico. Es de aquellos momentos que agradeces la suerte que has tenido.

NOSFERATU: Tienes una extraordinaria sensibilidad para aprovechar la realidad, para captar el instante. Por ejemplo, la casa de Jacinto llena de cabezas de rinoceronte, de animales disecados.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo fui cambiando un poco el orden pero estaba todo allí. A lo mejor había algo arrinconado y nosotros lo resucitamos, lo cambiamos de sitio. Tuve que cambiar la cabeza de rinoceronte de sitio porque estaba muy alta y no funcionaba bien. La tuve que bajar. Si eres director de cine y algo así no lo sabes aprovechar, algo tan elemental, ya te puedes retirar, dedícate a otra cosa. Puede ser suprimido, pero siempre después de haberlo pensado. Crear el ambiente, crear el decorado, y que este sea un personaje más, a mí me parece fundamental. En este caso estos elementos ligaban perfectamente con la personalidad de Jacinto y sus fantasmas.

NOSFERATU: ¿Qué te separó de Jacinto?

JOAQUÍN JORDÁ: La distancia y que yo cambié de vida radicalmente. Los primeros meses que estuve viviendo mi segunda etapa en Italia, Jacinto pasaba a menudo por ahí. Y nos encontrábamos. Pero nuestros intereses se van separando. Jacinto empieza a introducirse de manera obsesiva en el mundo de la caza, de los safaris. Y se concentra en el imperio

centroafricano de Bokassa, donde él monta una empresa. Yo dejo de verle porque yo no voy jamás a África y él no regresa a Italia. Cuando él me llama de nuevo, ya han pasado siete u ocho años. Es muy difícil el reencuentro. Cuando Jacinto me manda una carta diciendo que inaugura una exposición de fotos en Madrid y me invita, yo dudo, pero finalmente no voy porque me da una pereza tremenda volver a hablar y recuperar unos años que ya son irrecuperables. Poco después me llaman de *El País* y me dicen que Jacinto Esteva ha muerto. Me piden si puedo escribir una nota y lo hago contando esta historia sobre cómo siento no haberle visto en aquella última ocasión. Siento y no siento, porque prefiero recordarle a haberle visto. Se publica la nota y poco después recibo una llamada de Barcelona. Me invitan a un homenaje a Jacinto organizado por una marca de champán. Yo rehúso la invitación y al día siguiente me llama Dària y me dice que es ella quien lo está montando. Ante esta llamada directa voy. Entonces empieza una relación con Dària, a quien conocía de niña. Me pasé tres días aquí durante este homenaje que decidí vivir bebiendo sin parar. Viví cuatro días de etilismo total. Y después llega el encargo de la película. Dària quiere que monte las imágenes de Jacinto, pero me parece tan necrófilo que digo que no. Pero como yo tenia predisposición a hacerlo, le propuse otra cosa. Hacer vivir a su padre, no trabajar con su material inerte, pero conseguir lo que él quería, que era no ser olvidado. La película es altamente necrofílica pero la proposición es justamente la contraria: es representarlo de nuevo.

NOSFERATU: Volviendo sobre el tema de la muerte, resulta curioso que ya tu primera película se llame **Día de los muertos**.

JOAQUÍN JORDÁ: Pero no es una película sobre la muerte. Es el pretexto, pero no es una película necrofílica. Para nada. Trata sobre la gente, las tareas y los oficios que nacen en torno al Día de Difuntos. Además había una reflexión sobre la heterodoxia española, asociada al cementerio civil, que rodé pero después no pude montar, porque la prohibió la censura del guión, taxativamente. Ahí tampoco estaba la muerte. A través del cementerio civil, que era un lugar de especial concentración alrededor de todo lo que significaba heterodoxia, se intentaba explicar que existía otra historia de España, que no era la de Isabel la Católica o El Cid Campeador. Había otra gente que perdió, tuvo sus avatares, sus altibajos, y en los años sesenta había sido borrada. Se trataba de recuperar su memoria, sin ninguna necrofilia. Por el contrario, se trataba de reivindicar que esa gente seguía siendo aprovechable. Es cierto que estaban enterrados en panteones, pero, justamente, el rodaje se hizo el día que estaban más frecuentados. No eran panteones solitarios.

NOSFERATU: Nosotros no hablábamos tanto de necrofilia como de una presencia recurrente del tema de la muerte. También aparece en un proyecto tuyo que no rodaste, sobre las Fallas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que la muerte está ahí. Las Fallas son una apoteosis del instante y de lo efímero, de algo que se hace para ser quemado, y eso enlaza directamente con la perennidad que da la muerte.

Cine militante, otros encargos y muchos proyectos

NOSFERATU: Tus experiencias en el cine militante coinciden con tu autoexilio en Italia. Tenemos la impresión de que tampoco son tan distintas respecto a tu trayectoria anterior.

JOAQUÍN JORDÁ: Las películas me parecen muy flojas. Ahí sí que estoy al servicio de alguien, de una manera deliberada, consciente y además asumida.

Dante no es únicamente severo

Eso es una losa muy pesada. Las volví a ver hace algunos años en la Filmoteca de Cataluña y me quedé bastante frío. Yo recordaba **Portogallo, paese tranquillo** (1969) como algo divertido y, en cambio, me di cuenta de la pobreza, de la escasez figurativa que tenía aquel material. Era difícil hacerlo, de acuerdo, pero pienso que le saqué muy poco partido.

NOSFERATU: Lenin vivo (1970) tiene mayor interés.

JOAQUÍN JORDÁ: Es una idea muy teórica que, cuando se traduce plásticamente, el resultado es muy inferior. Hacer una película sobre Lenin, como encargo hagiográfico, tenía un cierto interés. Era un encargo del Partido Comunista Italiano y sabía que tirarían mil o dos mil copias para que se viese en todas las sedes del Partido. A partir de ahí, intenté hacer algo que rompiese esta ortodoxia y la ceremonialidad del encargo, pero, una vez más, me parece que el resultado es interesante sobre el papel, pero no muy bien resuelto.

NOSFERATU: Las filmaciones para la reciente exposición sobre el exilio de escritores catalanes también son un encargo, pero resultan mucho más interesantes. ¿Crees que se trataba de una cuestión de pericia, por tu parte?

JOAQUÍN JORDÁ: Probablemente. Mientras rodaba **Dante no es únicamente severo**, ya me daba cuenta de la pobreza expresiva de mis imágenes. Me funcionaba mucho mejor el discurso, que siempre me ha funcionado, que su plasmación plástica. Mientras admiraba el barroquismo expresivo de Jacinto Esteva, me daba cuenta de la sequedad de mi aportación. Como que allí se combina esta exhibición de propuesta de discurso con el propio discurso, el resultado final era más aceptable pero ahora, cuando veo algunos encuadres, me quedo horrorizado de mi torpeza, de su rigidez.

NOSFERATU: La impresión del material sobre el exilio, en cambio, es totalmente distinta.

JOAQUÍN JORDÁ: He aprendido.

NOSFERATU: Aunque sea un encargo institucional, engancha mucho. Bien sea porque los fragmentos de las distintas obras, que utilizas como hilo conductor, están muy bien buscados, bien sea por los recursos cinematográficos, que dan una idea de dinamismo en algo tan estático como es una derrota.

JOAQUÍN JORDÁ: La derrota no tiene nada de inexpresiva. De entrada, supone la huida, el éxodo, y eso de estático no tiene nada. Significa tragar polvo durante toda tu vida. El triunfo, en cambio, no tiene nada de dinámico.

NOSFERATU: Nos referimos, sobre todo, a la espera constante, eso que remarcan todos los entrevistados, a los campos de concentración, sin poder moverse...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo he aprendido sin hacerlo, en la inacción, en cierta manera. Creo que lo aprendí escribiendo guiones que no realicé y que jamás había deseado hacerlo. Era imprescindible imaginar, de una manera u otra, cómo traducir aquellas palabras en imágenes. Supongo que ha sido en esa fase de escritura donde he aprendido cómo poner en imágenes. En guiones míos rodados por otros veía algunas resoluciones en imágenes que yo jamás habría hecho. Ante el trabajo ajeno con mis guiones, vi una manera propia de hacer cine. Siempre he escrito guiones donde no se marca mucho la imagen, apenas hay imposiciones para el director. A partir de ahí, en cambio, aprendí a imaginar puestas en escena.

NOSFERATU: ¿De dónde viene la particular sintonía que tienes con Vicente Aranda?

JOAQUÍN JORDÁ: Nos conocimos hace muchísimos años. En un momento determinado, Juan Goytisolo me dijo que había un chico que había regresado de Venezuela y que quería ingresar en la Escuela de Cine. Él no tenía el título de bachiller, requisito entonces imprescindible, y yo era delegado en la escuela, pero aun así no hubo nada que hacer. En

cambio, esto me llevó a conocerle. Le presenté a Ricardo Bofill, otro de los nombres que Goytisolo le había mencionado, y en uno de los viajes que hice de Madrid a Barcelona ya me encontré que Vicente preparaba **Brillante porvenir** (1964) junto con Román Gubern y Bofill. Desde entonces nos tratamos más y nos hicimos amigos. En un momento determinado me pidió un guión, **Cambio de sexo**, que se escribió en un momento en el que era imposible realizar. Censura se lo cargó y Vicente lo resucitó unos años después, en 1977. Desde entonces, de vez en cuando, Vicente y yo trabajamos juntos.

NOSFERATU: ¿Tenéis algún método específico?

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, y es bueno para ambos. Hablamos lo mínimo posible, él me hace un encargo y yo, que conozco sus gustos, lo ejecuto. La Escuela de Barcelona nos volvió a unir. Vicente hizo un par de películas dentro de aquellas coordenadas, **Fata Morgana** (1966) y **Las crueles** (1969), y después se desengancha y hace muy bien, pero mi relación con él sigue. Nos vemos en Madrid y en Barcelona y empiezan a surgir esos encargos de los cuatro o cinco guiones que habré escrito para él. Hay uno que no consta oficialmente, **Intruso** (1993) (4), porque nos peleamos con el productor. Tenía un guión hecho, no le gusta y me encarga que lo rescriba. Yo salvo, porque así lo creo, una buena parte de la historia, pero el productor me dice que mi trabajo ha sido inferior al precio que habíamos pactado. En ese momento, le pedí a Vicente que interviniera, pero él se inhibió. Es curioso, porque mientras él es una de las personas que más ha protestado en la vida cuando se considera afectado, ahí –donde yo era el afectado– se mantuvo al margen. Eso nos distanció y, durante cuatro o cinco años, no nos hablamos. La reconciliación se produjo en Valencia, en un raro homenaje que me hicieron y él apareció.

NOSFERATU: Y así surgió **Carmen** (2003)...

JOAQUÍN JORDÁ: Es un encargo que yo escribo. El productor Juan Alexander me pide una adaptación de la *Carmen* de Prosper Merimée, cuando aún no hay director y, cuando tengo una primera versión terminada, me dicen que este es Vicente Aranda. Pensé que tenía que tirarlo todo y empezar de nuevo. No servía nada de lo que yo había hecho, porque mi adaptación era muy clásica, con sus batallas y sus peleas, y sé que todo eso a Vicente le da mucha pereza. Lo que él quiere son pasiones en estado puro. Salvé lo que pude, se lo pasé y él se estructuró el guión definitivo a su manera. En ese caso, Vicente me heredó a mí, junto con el proyecto. En cambio, yo no lo compré a él.

Dante no es únicamente severo

NOSFERATU: Nunca has dirigido un guión ajeno, pero, en cambio, no te importa escribir con otros guionistas.

JOAQUÍN JORDÁ: Eso es ahora. Antes, cuando escribía guiones para otros realizadores, casi siempre escribía yo solo. Escribía a mi aire y, en el caso de Aranda, si un guión tiene ciento cinco páginas, yo le daba ciento sesenta para que quitara lo que quisiese. Le sobrecargaba de material. En otros casos...

NOSFERATU: Golfo de Vizcaya (Javier Rebollo, 1985)...

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí hice un apaño. Me pasaron un guión horroroso, lo reestructuré y rescribí algunas escenas. De los guiones que yo he hecho de encargo, el que más me gusta es **Blanca Madison** (Carlos Amil, 2000), aunque después quedó horroroso. Era un guión que también estaba escrito y lo rehice de arriba a abajo. Me divertía mucho, pero después lo fastidiaron por completo. La protagonista tenía que ser una negra y la convirtieron en una blanca. Yo pensaba en Lucrecia. La película la dirigió Carlos Amil, con una productora gallega, y el encargo me llegó después de dirigir **Un cos al bosc**. En tres semanas escribí un guión que a mí me gusta mucho, pero ellos no consiguieron levantar el proyecto y lo retrasaron. Cuando reapareció, dos o tres años después, el resultado era otra cosa. Yo no lo he visto, pero me lo imagino. Fue el último guión que he realizado antes del infarto. Posteriormente he escrito siete u ocho más, de los cuales sólo dos o tres son para mí. El que más me gusta es un musical mientras que, para otros, he escrito para gente tan variada como Lluís Maria Güell, Iciar Bollain o Jordi Cadena.

NOSFERATU: ¿De qué iba este último?

JOAQUÍN JORDÁ: Era una adaptación de *Cuarteto*, un relato de Manuel Vázquez Montalbán. Él le regaló los derechos a su hijo, que montó una productora y me pidió que escribiese el guión para que lo dirigiese Jordi Cadena. La película no se hizo nunca.

NOSFERATU: ¿Y el proyecto con Iciar Bollain?

JOAQUÍN JORDÁ: Nos encontramos en una retrospectiva de cine español en el Festival de Pesaro. Ahí hablamos, simpatizamos y ella me dijo que le gustaría mucho que le escribiese un guión. Al cabo de unos meses, me confirmó el encargo y me habló de una historia sobre un viejo, supongo que, justamente, para romper con su trayectoria de un cine de mujeres y de personas jóvenes. Empecé a trabajar la historia y, de entrada, cambiamos el sexo del protagonista, porque la convencí de que ella entendía mejor los personajes femeninos, pero a medida que avanzábamos, la historia resultaba demasiado abstrusa. Cuando ya había medio guión escrito, Iciar me dijo que no se veía en esa historia.

NOSFERATU: Además, tenía elementos de ciencia ficción.

Rodaje de **Un cos al bosc**

JOAQUÍN JORDÁ: El título es "2050" y transcurre en un mundo futuro. Ha habido una gran catástrofe que ha exterminado a medio mundo y ha creado zonas desérticas. Estados Unidos ha perdido su hegemonía, porque ha habido un enfrentamiento con los países árabes y ambos se destrozan, y China emerge como una gran potencia, pero, en lugar de hacer un imperio a la americana, lo hace a la española, con virreinatos. El mundo está dividido, hay zonas contaminadas donde el acceso está prohibido y existe una ideología que culpabiliza a los viejos como el origen del desastre. Eso hace que, a partir de una determinada edad, los viejos tengan que ser inmolados y ahí es donde aparece una anciana a la que se le aproxima la fecha de la inmolación. Hay un sanedrín que está cambiando la historia del mundo y extirpa los recuerdos de la gente pero ella se escapa para regresar a su casa y recuperar su propia memoria. Se descubre así que en este nuevo mundo sigue habiendo una disidencia. Era una historia de amor y aventuras. Estaba bien. Había toda una parte teórica que yo quería publicar en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia.*

NOSFERATU: Entre tus proyectos no realizados hay un musical. ¿Por qué te apetece abordar este género?

JOAQUÍN JORDÁ: Justamente por escapar del llamado "género documental" y trabajar en la aparente realidad más absoluta. El musical es la ficción en estado puro. Lo que luego salga es otra cosa pero, de entrada, es como estar en el polo opuesto. Es un género que siempre me ha gustado. Mis grandes placeres como espectador los he tenido frente a los viejos musicales de los años cincuenta, salvo con uno que detesto: **Siete novias para siete hermanos** (*Seven Brides for Seven Brothers*; Stanley Donen, 1954). Los otros grandes títulos, mayores y menores, me parecen fascinantes y siempre he tenido en la cabeza la idea de un musical. Ahora tengo un guión escrito, que transcurre en el barrio donde yo vivo y se llama "Dominicana". Es un musical muy realista. La protagonista es una negra dominicana y plantea el enfrentamiento entre esa cultura y una pareja de señoras: una gorda y una flaca, una paralítica y otra que no lo es, una antigua cupletista de El Molino que tuvo que abandonar el escenario en una edad relativamente temprana. Parte de la película transcurre en El Molino, un lugar ahora habitado por fantasmas que, por la noche, siguen actuando ahí frente a un público igualmente fantasmal. Las viejas figuras son cadavéricas, amarillentas, carne corrupta, pero todavía están ahí. Tiene una parte realista y otra muy onírica.

NOSFERATU: ¿Y la parte realista?

JOAQUÍN JORDÁ: Se desarrolla en la Barceloneta y en la calle Carders, del Raval, que es la zona dominicana por excelencia. Tengo otro proyecto que me interesa mucho y nace de la exposición del exilio literario. Es la historia de Roissy, de la que ya hemos hablado antes; sería una especie de vodevil, un homenaje al Jean Renoir de **La regla del juego** (*La règle du jeu*, 1939). Eso sería una ficción pero con personajes reales, como Mercè Rodoreda.

NOSFERATU: Entre tus múltiples proyectos inmediatos también hay un espectáculo teatral. ¿De qué se trata?

JOAQUÍN JORDÁ: Hay varios, pero hay uno en concreto que sería la versión teatral de "Dominicana", con los mismos actores que hiciesen la película. Primero se haría la versión escénica y, aprovechando la experiencia, después rodaríamos el film. El proyecto saltaría de un medio a otro.

NOSFERATU: También te seducía *Haute surveillance*, de Jean Genet...

JOAQUÍN JORDÁ: Esto venía de una oferta que me hicieron para dirigir teatro. Cuando me rechazaron "Dominicana" en el Teatre Lliure, porque se le comía el ochenta por ciento del presupuesto de la temporada, entonces propuse un proyecto más barato, *Haute surveillance*, en una versión bastante modificada. Tampoco lo aceptaron.

NOSFERATU: ¿De dónde procede tu interés por hacer teatro?

JOAQUÍN JORDÁ: Por el deseo del actor. Después de tantos años en el documental, cada vez me siento más tentado por la intervención. Creo que en mis últimos documentales ya hay una "dirección de actores" que es real. Eso es muy evidente en **Veinte años no es nada**.

Gustos y contradicciones

NOSFERATU: Oyéndote hablar, con tanta pasión, de los musicales, nos vienen a la memoria los comentarios que escribiste en un programa de la Filmoteca de Cataluña y en los que, con motivo del homenaje que te rindieron, te revelas como un perfecto cinéfilo. Sorprende descubrir esa faceta de tu personalidad.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo tengo un pasado cinéfilo. Ha habido épocas en las que he visto tres películas diarias. Eso era cuando vivía en Madrid y también, en parte, en Barcelona. Buscaba esos cines de barrio con programas dobles. Hay días que he visto cinco o seis películas. Cuando estaba en la Escuela de Cine, también veía mucho cine. Mi cinefilia no se encuentra en primer término, pero sí tengo una afición, un imaginario lleno de escenitas y de cosas de esas.

NOSFERATU: En el libro de García Ferrer y Martí Rom (5) afirmas que los criterios para establecer esa selección de cineastas que más te han influido se basan en los que son esenciales en el pasado y los que lo son para el futuro.

JOAQUÍN JORDÁ: Gente que cierra caminos y son irrepetibles o cineastas que suscitan posibilidades.

NOSFERATU: Entre los que "abren nuevos caminos" incluyes a Dziga Vertov, Buster Keaton, Roberto Rossellini, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Nicholas Ray. Los dos primeros resultan desconcertantes.

JOAQUÍN JORDÁ: En un momento como el actual, donde la idea del montaje desempeña un papel esencial desde el inicio de un proyecto, Dziga Vertov es fundamental, es un paradigma. Ya no tanto Vertov en sí, sino el cine que él encauza. Además, Vertov me gusta mucho. Lo descubrí tarde, pero me gusta mucho. La primera vez fue en un lugar rarísimo, Suecia, donde además estuve a punto de quedarme a vivir. Si no llego a cometer un error imperdonable sobre el horóscopo, al preguntarle por su signo del zodíaco a la mujer del hipotético productor de mi adaptación de *Cosmos*, me hubiese quedado allí. Witold Gombrowicz era un autor que me fascinaba.

NOSFERATU: ¿Y ahora?

JOAQUÍN JORDÁ: El primer recuerdo me sigue fascinando.

NOSFERATU: Parece una lectura muy temprana

JOAQUÍN JORDÁ: No tanto. Yo ya tenía treinta años. Gombrowicz apareció tarde en el panorama literario, cuando él ya tenía más de sesenta. Entonces se produjo una reedición de sus libros polacos, como *Ferdydurke*, y aparecen nuevos textos, como *Cosmos*. Yo fui a verle a Saint Paul de Vance para negociar con él sus derechos y allí se produjo una de las situaciones más enigmáticas de mi vida. Lo fui a ver, le hablé de cómo pensaba adaptar su novela y él estaba allí con un fascista francés que escribía un libro sobre su obra. Gombrowicz era un personaje bastante curioso, que convivía con una joven bastante feúcha que se llamaba Rita y a la cual me presentó como su secretaria aunque, aparentemente, era algo más que eso. Cuando regresé al cabo de cuatro o cinco meses con el guión ya terminado para firmar el contrato y de ahí marcharme a Suecia para entrevistarme con el productor, allí había otra Rita, totalmente distinta, mucho más guapa, pero Gombrowicz me dijo que era la misma de la vez anterior. Callé, por discreción, pero esa historia siempre me ha fascinado: cómo alguien consigue venderme, en el plazo de seis meses, a dos acompañantes distintas como si fuesen la misma persona.

NOSFERATU: ¿Sigues viendo cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Desde hace años ya no.

NOSFERATU: En más de una ocasión hemos coincido frente a una pantalla.

JOAQUÍN JORDÁ: Veo lo que no me queda más remedio que ver, pero al cine hace años que no voy. Cada vez que me levanto para ir al cine, llego y no entro en la sala.

NOSFERATU: Pero viste el último João César Monteiro –**Vai e vem**, 2003–, el último David Cronenberg –**Una historia de violencia** (*A History of Violence*, 2005)–...

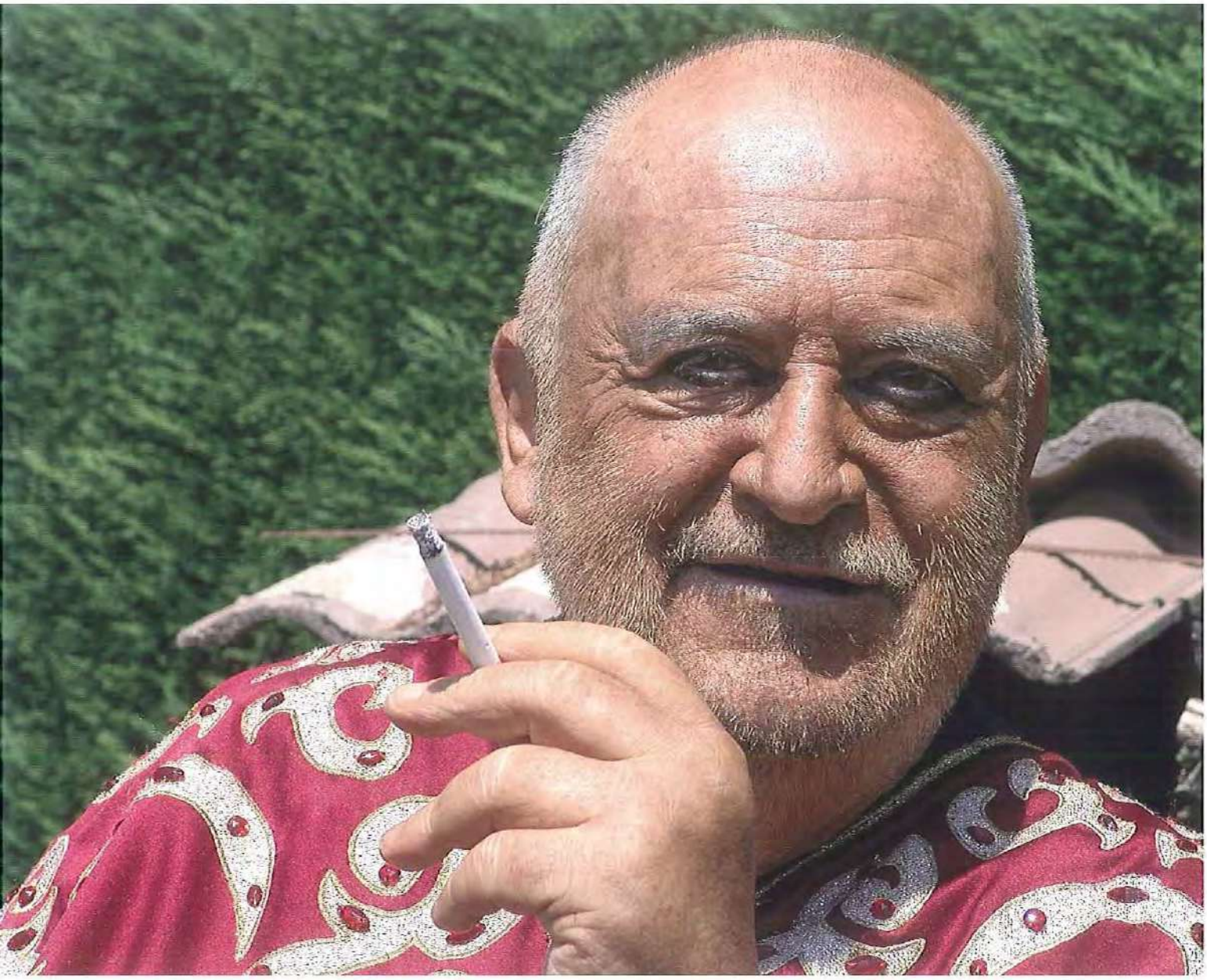
JOAQUÍN JORDÁ: Son cosas muy concretas. He visto tres veces seguidas **Las horas del día** (2003), de Jaime Rosales. Me fascinó. La primera vez no es que la viera por casualidad porque ya sabía que me interesaría, fui con alguien que no entendía nada y tenía que explicársela. Me aburrí y decidí volver solo, al día siguiente. Me fascinó. Regresé a los dos días, otra vez solo, y el portero me preguntó por qué acudía de nuevo. Entonces decidí no volver más, pero con gusto la hubiese visto otras dos o tres veces más.

NOSFERATU: ¿Cómo se ha visto afectada tu percepción sobre el cine desde que padeciste el infarto cerebral?

JOAQUÍN JORDÁ: No puedo leer los subtítulos, por ejemplo, y eso me limita muchísimo. Si dejé de ir al cine fue por esas dificultades. Tenía confusiones con las imágenes. Poco después del infarto practicaba un juego que consistía en partir de una imagen mental para enlazarla con otras e ir construyendo puzles de imágenes. Podía llegar muy lejos, porque mi cabeza funcionaba de otra manera y era capaz de meterme dentro de ellas, pero el neurólogo me advirtió que fuera con cuidado porque algún día podía perderme y ser incapaz de regresar. Lo que hacía era tener siempre algo cogido con la mano para así disponer de un asidero físico. En cambio, la imagen real me presentaba muchas dificultades de lectura. El subtítulo ya era imposible y, con todo eso, el cine se fue convirtiendo en algo muy pesado para mí. Dejé de ir. Sólo voy cuando hay algo que me tienta de una manera irresistible o cuando me veo obligado a ir porque son películas de amigos o de alumnos.

NOSFERATU: En una ocasión nos comentaste que te había fascinado **Branca de neve** (2000), una pelí-

Joaquín Jordá durante el rodaje de **La doble vida del faquir** (Esteve Riambau y Elisabet Cabeza, 2005)



cula de Monteiro sin imágenes que conecta con otra que hiciste tú, **I tupamaros ci parlano** (1969), en tu periodo militante.

JOAQUÍN JORDÁ: Era una película tan imposible que me pareció fascinante. Era tremenda, estupenda. Era un ejercicio muy divertido, similar a una película irrepetible que hice por encargo de un festival de cine militante que se celebró en Porretta Terme. Yo tenía encargado un material sobre los Tupamaros, la guerrilla urbana de Uruguay de los años sesenta y setenta, que jamás llegó y cuando fue la hora de la proyección, pedí un cortometraje de Mario Handler que se llamaba **Liber Arce, liberarse** (1969). Proyecté la primera mitad de este film, dejé la pantalla en blanco y, durante una hora y media, desde la cabina improvisé la banda sonora explicando quiénes eran los Tupamaros, de dónde salían, cómo funcionaban. Al final, proyectaba la segunda parte del cortometraje y se acababa la sesión. Tuvo un éxito tremendo. Fue un *happening*.

NOSFERATU: ¿Y Cronenberg?

JOAQUÍN JORDÁ: Fui a ver **Una historia de violencia** en versión original, pero yo a Cronenberg lo entiendo. Me da igual no leer los subtítulos. Salgo del cine fatigado.

NOSFERATU: ¿Por qué saliste de **Rosetta** (*Rosetta*; Luc y Jean-Pierre Dardenne, 1999) antes de que terminara la película?

JOAQUÍN JORDÁ: No la soporté. Era espantosa. Fui con Isaki Lacuesta y él se quedó, pero yo me fui.

NOSFERATU: Tu vida parece estar llena de contradicciones...

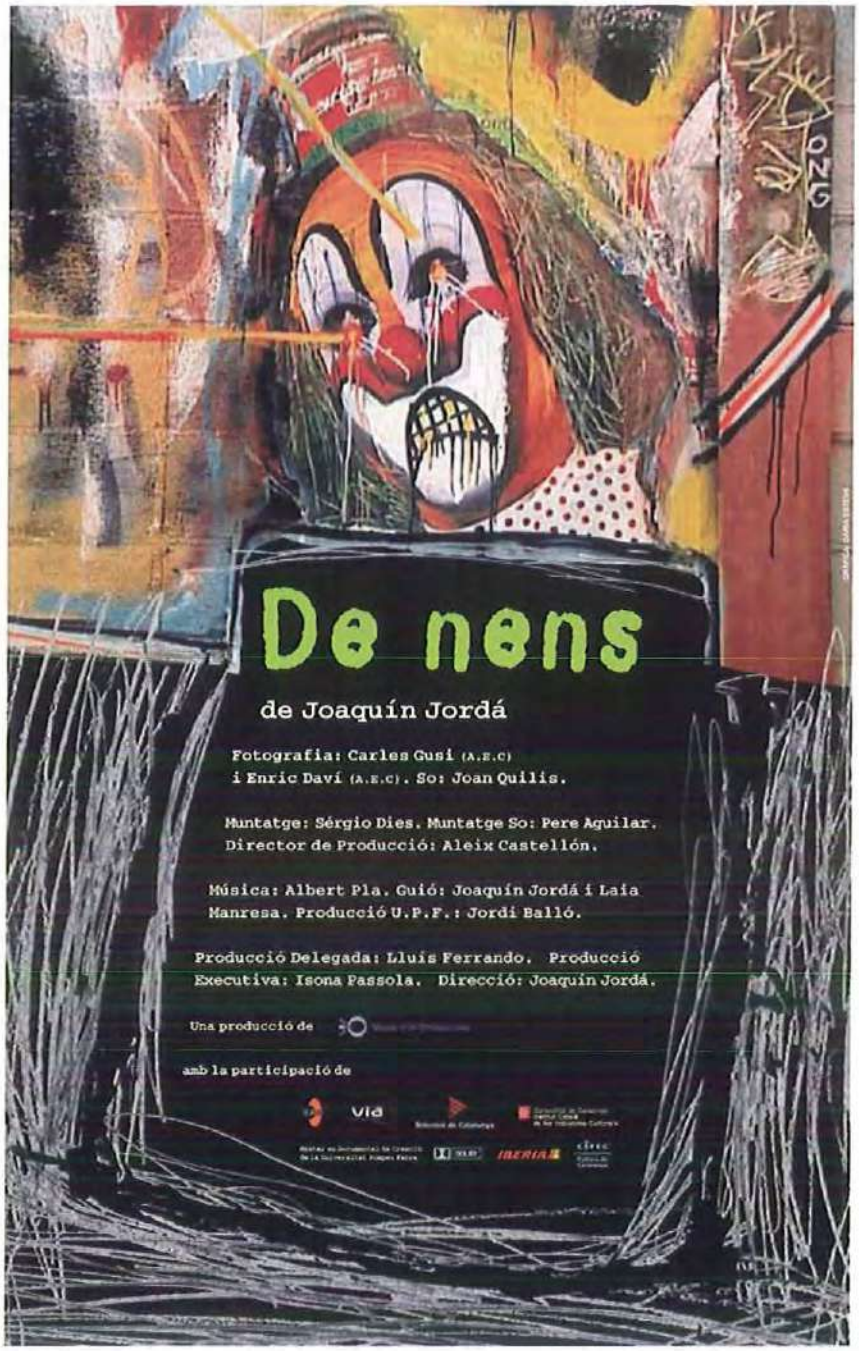
JOAQUÍN JORDÁ: Yo te diré cuáles acepto y cuáles no.

NOSFERATU: Comunista en una familia de falangistas.

JOAQUÍN JORDÁ: ¡Esto es naturalísimo! A los diez años yo rompí con mi familia porque sus comportamientos me desagradaban profundamente, me sentía muy incómodo: mis padres se peleaban mucho, él se iba con otras mujeres y, cuando mi madre se enteraba, le regalaba joyas y abrigos de pieles para que ella aumentara el joyero y el vestuario. Esta familia es la que soporté hasta que me decidí a detestarla, a romper con ella. Decidí dejar de querer a mis padres y así dejaron de ser modelos para mí. A partir de aquel momento me busqué mis propios modelos y si tenía alguna duda pensaba *"¿Qué harían en esta situación mi papá y mi mamá?"* y entonces yo decidía hacer lo contrario. A veces acertaba, a veces no, porque el contrario nunca da matices, pero era un sistema de vida.

NOSFERATU: Catalán en Madrid y anticatalanista en Cataluña.

JOAQUÍN JORDÁ: No, ahora me estoy volviendo independentista. Ahora mismo estaría a favor de una Cataluña independiente. La única vez que he votado fue a Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). Yo no había votado nunca, pero en las últimas elecciones generales me entró un no sé qué y fui a votar.



Me presenté a las siete de la mañana y me encontré las urnas cerradas. A las nueve no había nadie y, como no sabía qué se tenía que hacer, pensé: *"¿Y ahora que hago?"* y me fui diciendo: *"Ya no voto"*. Pero a última hora del día fui de nuevo, me hice explicar todo el procedimiento y voté a ERC. Yo quería votar a la Chunta Aragonesista, pero me dijeron que no estaba. Yo quería votar a José Antonio Labordeta, porque había hecho aquella cosa tan graciosa que era cagarse en Dios en el Congreso. Me pareció que aquello se merecía un voto, pero descubrí que en Cataluña no podía votarle. Pero al estar allí, y después de todas las explicaciones, cogí la papeleta de ERC. Cuando me dijeron que también tenía que votar para el Senado, me pareció demasiado y dije que eso ya no.

NOSFERATU: Ser hincha del Espanyol en Barcelona.

JOAQUÍN JORDÁ: Es una herencia familiar porque mi tío era del Espanyol. Y porque el Barça me cae muy mal, porque forma parte de la debilidad del carácter catalán. Todo se delega en este país: las alegrías porque gana y las tristezas porque pierde.

NOSFERATU: ¿Estás negando tu carácter heterodoxo?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo ni lo niego ni lo afirmo. Sólo te digo que esto no son contradicciones.

NOSFERATU: Pero tienes una cierta tendencia a ir a contracorriente...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, es mucho más cómodo porque no tropiezas con nadie. Tienes que abrirte un poco de paso y ya está.

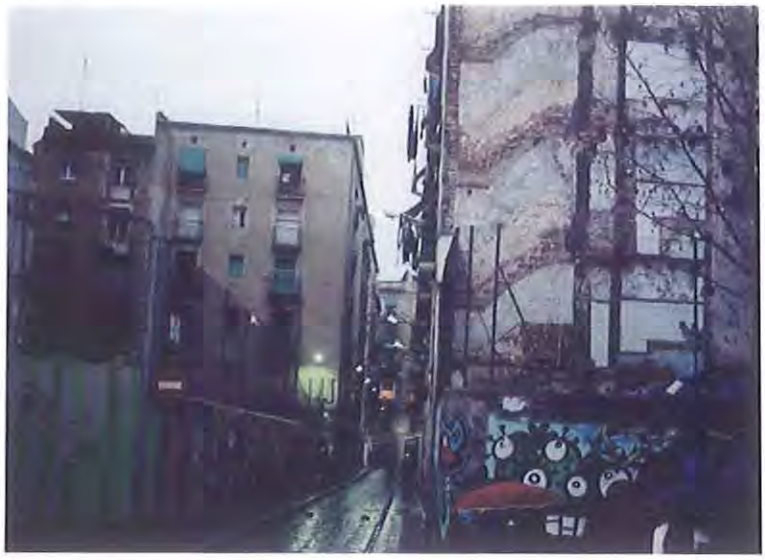
En los márgenes... y Preston Sturges

NOSFERATU: ¿Por qué en tus películas hay esa insistencia en personajes que viven en los márgenes de la sociedad: enfermos mentales, pederastas, terroristas...?

JOAQUÍN JORDÁ: A mí la normalidad no me gusta. Me aburre muchísimo y, además, es el terreno donde los vicios sociales que más desprecio están más patentes: la sumisión, la rutina... En cambio, hay un mundo que se mueve en los márgenes, debajo del otro, que no vive las leyes sociales. Mal que bien, a veces con dificultad, intenta vivir de otro modo. Yo me siento mucho más próximo a quienes lo pueblan que a los de la normalidad.

NOSFERATU: ¿Los habitantes de esos mundos marginales, te interesan como personas o como personajes?

De nens



JOAQUÍN JORDÁ: Me siento más identificado con ellos, como personas y como personajes. Creo que el personaje sale de una imagen que tú confeccionas a partir de muchas personas que aportan sus características físicas, morales o intelectuales. No hay diferencias. Un personaje es un puzle de personas.

NOSFERATU: En tus últimas películas estableces un trato directo con determinadas personas que viven en esos márgenes pero, a la vez, se infiere una fascinación por ellos como personajes.

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí se produce esa fusión. Hay una mezcla de gente que se mueve en unos determinados espacios que no se miran habitualmente, los que el turista no ve en una ciudad porque esta los oculta. Hincar la mirada en esos lugares permite entrar en contacto con los personajes que a mí me interesan. A veces no me gustan, pero me interesan.

NOSFERATU: Xavier Tamarit, el protagonista de **De nens**, es totalmente ambivalente

JOAQUÍN JORDÁ: Es un personaje que, desde su adolescencia, se ve obligado a inventarse todo un mundo imaginario hasta el punto que acaba invadiendo su mundo real. Y ese es un mundo que las normas sociales no sólo prohiben, sino que castigan severamente. La pedofilia es el único pecado que no tiene perdón. Antes no era de ese modo, pero ahora sí. Es un terreno en el que sé que nadie va a competir conmigo, porque esas cosas no interesan, desagradan, disgustan...

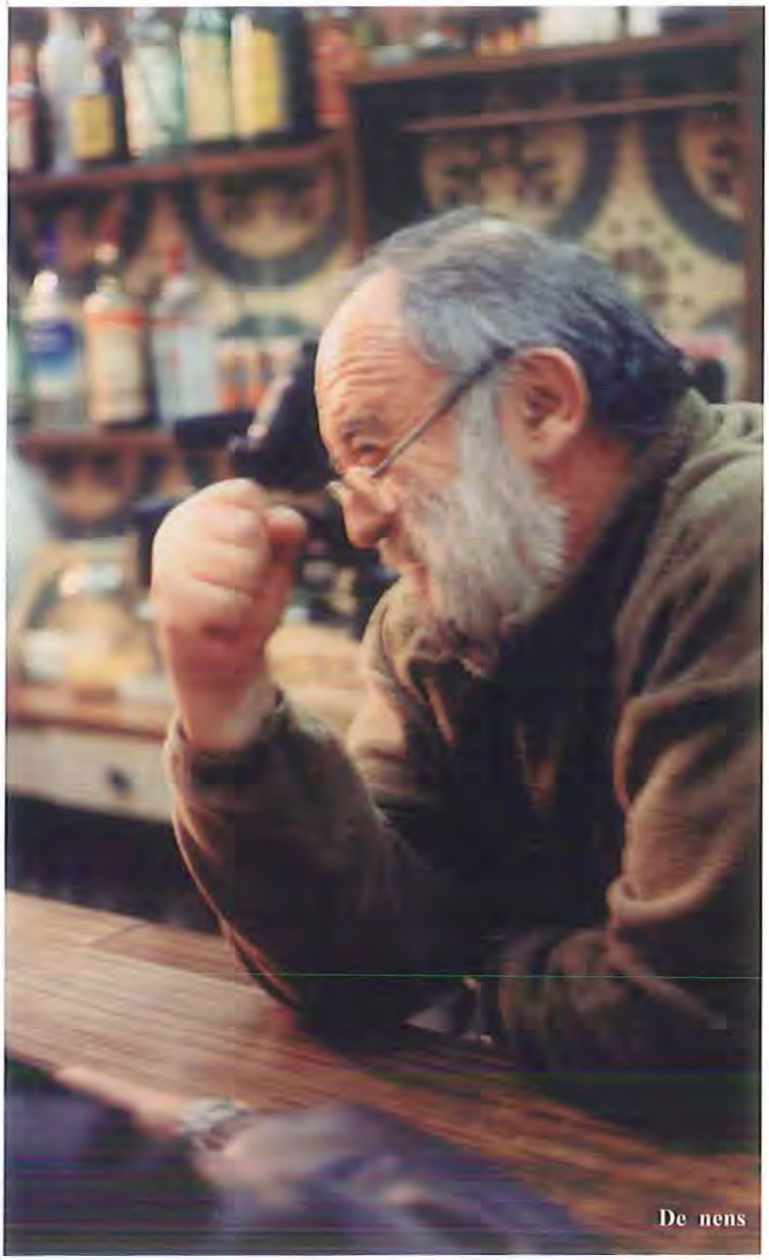
NOSFERATU: Colocan delante del espejo...

JOAQUÍN JORDÁ: Entre otras cosas. No a todo el mundo. Hay gente que jamás ha vivido la anormalidad y vive perfectamente feliz en la normalidad, pero eso es la mediocridad.

NOSFERATU: No sé si piensas en ello durante el rodaje, pero, ¿dónde te gustaría situar al espectador frente a tus películas?

JOAQUÍN JORDÁ: Que las vieran.

NOSFERATU: ¿Pero cómo?



De nens

JOAQUÍN JORDÁ: En todo lo que hago hay unos resabios de un cierto distanciamiento. Me gustaría situar al espectador en un lugar donde la extrañeza le impida la contemplación plácida y le obligue a una observación desde un deseo permanente de alejarse de allí, aunque al final haya algo que le tiente y le impulse a quedarse. A mí me interesa ese momento de indecisión.

NOSFERATU: ¿Y cómo se consiguen esos momentos?

JOAQUÍN JORDÁ: Mediante determinados temas o una determinada forma de tratar los temas tradicionales. En el terreno de la comedia es el caso de Preston Sturges. Es un director al que admiro muchísimo, en primer lugar por su enorme capacidad narrativa. Es un genio. Sabe contar historias muy difíciles y rompe todos los tabúes. Sus películas son deslumbrantes y, a la vez, es absolutamente corrosivo. Está instalado en el éxito y, a la vez, sabe cagarse en él, lo cual está muy bien.

NOSFERATU: Sturges es el maestro de Billy Wilder...

JOAQUÍN JORDÁ: Pero Wilder es muy inferior. Es un aprovechado, es muy listo, pero no es un artista. Como vienés, hay dos estilos, el refinadísimo y el barriobajero. Lubitsch es tan genial que parte del primero, pero sabe entrar perfectamente en la grosería. Sus historias son explícitas, muy germánicas. **Ser o no ser** *(To Be or Not To Be,* 1943) es una película delirante por su perfección mecánica. Era un gran constructor de historias y un artífice de la narración. **La octava mujer de Barba Azul** (*Blueberard's Eighth Wife*, 1938) es espléndida. Un berlinés que, al cabo de un año de llegar a Estados Unidos, entiende lo que es la cultura anglosajona es admirable. Es de esa gente que no es de un lugar. En cualquier sitio sabe poner los pies como en su casa.

De niños y pederastas

NOSFERATU: El artículo que el abogado publicó en *La Vanguardia* para desautorizar **De nens** fue la única controversia pública alrededor de la película. ¿No te sentiste un poco frustrado?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo pretendía que la película levantara más polémica, suscitara más corriente de opinión, pero no lo conseguí. Sabía que eso era muy utópico, pero, por lo menos, lo deseaba. La escasa respuesta me frustró bastante y, sobre todo, que viniera de un lugar tan previsible como era *La Vanguardia* y el abogado defensor. Yo esperaba, por ejemplo, que la mitad del barrio del Raval no me mirara a la cara. En cambio, medio barrio me aplaudió, pero en sordina. Esa historia ocurrió aquí mismo, en mi barrio, y unas calles estaban a favor y otras en contra. Tuve incidentes y, en un momento dado, recibí amenazas. Un día se me enfrentó Pep García, el cacique del barrio, pero pasaron pocas cosas. Más de las que se saben, pero menos de las que esperaba. Pensaba que un día me meterían gatos muertos por debajo de la puerta. Sé que en los cines hubo gente que se levantaba porque se sentía agredida. Recibí varias propuestas de instituciones que querían dialogar conmigo, pero me negué en redondo. Lo que yo quería decir ya estaba en la película.

NOSFERATU: Es curioso que, cuando **De nens** plantea el problema de la pederastia en imágenes, no provoque la polémica.

JOAQUÍN JORDÁ: No hablar de ello es una forma de defensa y, al mismo tiempo, es una crítica salvaje. Es ningunear la historia.

NOSFERATU: Es algo parecido a lo que ocurrió con *El Raval. Del amor a los niños*, el libro de Arcadi Espada.

JOAQUÍN JORDÁ: Él tuvo más polémica porque incidía en un terreno muy fértil, que era el de los medios de comunicación. Arcadi desprecia a sus colegas y ellos le odian. Yo no hablaba de colegas, no había un interlocutor directo. Había varios, pero la policía no iba a enfrentárseme. La magistratura lo hizo más o menos, pero sabía que no podía ir más allá de donde fue, porque no tenía base. Habían firmado un papelito por el cual se dejaban filmar.

NOSFERATU: Todo eso liga con que, cuando absolvieron a Tamarit en el segundo proceso, prácticamente no provocó ninguna repercusión.

JOAQUÍN JORDÁ: A Tamarit lo absolvieron gracias a la película. De eso estoy seguro: tengo cartas

De nens

De nens

suyas en ese sentido. El nuevo magistrado no quiso meterse en otro follón. Si ya tenía cadena perpetua, ¿por qué volverle a condenar? En cualquier caso, fue bueno para él, porque una nueva condena todavía lo habría hundido más. La nueva acusación fue porque, entre dos ingresos en la cárcel, realizó otro proceso de aproximación a dos niños marroquíes que vivían en la calle de la Cera, en Barcelona. Fue un impulso irrefrenable: los invitó a merendar, salió con ellos y esas cosas. Cuando los padres se enteraron de quién era ese "amigo" de sus hijos, le pusieron una querella. Era carne de cañón, pero quizá demasiada. Le acusaron de violación, pero eso era imposible porque estaba castrado químicamente y eso era notorio. Quien puso la denuncia, se equivocó.

NOSFERATU: ¿Sabes si, en **De nens**, Tamarit se arrepintió de no haberte dejado montar la última entrevista que filmaste con él?

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, se arrepintió. Hace un par de meses recibí una carta en la que me pide que

haga otra película con él. Decliné la oferta. En su momento, aconsejado por su primera abogado, que era bastante ingenua, creía que cuando más se hablase del asunto, mejor. Digamos que ella facilitó el rodaje. Esa estrategia resultó muy infructuosa porque le cayó una condena casi inesperada hasta para los propios peritos. Su madre le cambió de abogado y el segundo, en contra de la publicidad, pregonaba el silencio. Además de ello, Tamarit reemprendió relaciones, desde la cárcel, con una antigua novia que también era partidaria de no mover el asunto. Fruto de ello, me cerraron los contactos y retiraron mi nombre de los que podían ir a visitarle en la cárcel.

NOSFERATU: Esa entrevista, sin embargo, ya estaba filmada con anterioridad.

JOAQUÍN JORDÁ: La rodé en los calabozos del Palacio de Justicia, aprovechando una pausa de un par de horas entre dos sesiones, y era tremenda. Era como las entrevistas que yo quería hacer con los políticos de la Transición en **Veinte años no es nada**: podían haber sido muy sustanciosas, muy jugosas, pero habrían estropeado la película. Si en **De nens** hubiese montado esa entrevista con Tamarit, hubiese sido un plus que habría anulado parte del conjunto. Si me hubiesen dejado, yo la habría montado, porque estaba hecha para eso. Luego lo piensas y te das cuentas de que era demasiado estremecedora. La cámara estaba a dos palmos de las rejas y, detrás, estaba él.

NOSFERATU: ¿Tamarit ha visto tu película?

JOAQUÍN JORDÁ: Creo que no, y si la ha visto, no me lo ha dicho. En alguna carta dice que gente de su confianza le han hablado muy bien de ella. Yo creo que la ha visto pero no quiere reconocerlo.

NOSFERATU: En **Mones com la Becky** estableces una gran complicidad con Ramsés, el interno que pronuncia el discurso final contra la institución psiquiátrica. En el caso de **De nens**, ¿por qué te interesa mucho más Xavier Tamarit que Jaime Lli, el otro encausado?

JOAQUÍN JORDÁ: Lli no me interesa nada. No pinta nada. Es la parte sucia de ese asunto. Miente constantemente, falsea, se esconde y encuentra la manera de salvarse de una manera muy cobarde. Hace bien, pero a mí, como personaje, no me interesa. Por eso en la película aparece como secundario. Si yo me hubiese metido en el caso de Jaume Lli, se habría descubierto que el caso de los pederastas es cierto. Con Lli, yo no habría podido matizar esos hechos. Con él era evidente que niño que veía, niño que se follaba. Y eso no significa amor, sino una violación, cosa que no me parece bien. No es que tenga muchos prejuicios, pero pienso que es una acción en contra de la voluntad del infante. Con Tamarit era otra historia. Aunque hubiese descubierto que sodomizaba a los niños no me habría importado nada, porque allí había amor. En Lli sólo había ganas de follar y no es que me parezca mal, pero es otra cosa. Tamarit es un personaje de alta tragedia, pese a él en ocasiones. Sus opiniones son un poco trasnochadas, pero su vida está cargada de tragedia.

Paseo por el amor y la muerte

NOSFERATU: La pederastia se ha convertido en el último tabú. Incluso se tolera antes el canibalismo.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que el canibalismo pertenece al terreno de lo patológico. En cambio, todo el mundo sabe que la pederastia no lo es, que la atracción sexual del adulto por el niño es algo que mucha gente siente y eso es el miedo que da. Es algo parecido a la locura, con la diferencia de que el loco no tiene la culpa de lo que hace, mientras el pederasta sí. Pero es algo tentador. Hay cantidad de ojos adultos que giran alrededor de los niños, hay mucho manoseo, porque es algo latente. En el caso de Tamarit, la diferencia estaba en el amor, y era un amor desbordante. A mí el amor es algo que me apasiona. Yo lo he sentido cinco, seis, ocho o diez veces y ahora también lo siento. Me parece una excelente pasión y ahora lo siento por María Antonia. Dejadlo, a ella le encantará.

NOSFERATU: Le dedicaste **Un cos al bosc**.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí. También he sentido amor por otras siete u ocho personas. Ahora recuerdo tres o cuatro, pero seguramente hay más.

NOSFERATU: ¿Cómo vives tu enfermedad?

JOAQUÍN JORDÁ: ¿Cuál de ellas?

NOSFERATU: Aquella a la cual nos has dicho que habías renunciado a someterte a quimioterapia.

JOAQUÍN JORDÁ: Muy bien, sin el menor problema. Casi no me la creo. La vivo muy estoicamente. Físicamente no me hace sufrir, no es el dolor que entendí que podía llegar a sentir.

NOSFERATU: ¿Qué te habían pronosticado los oncólogos?

JOAQUÍN JORDÁ: Me dijeron que si renunciaba a la quimioterapia viviría dos o tres meses, de promedio. Y si me la administraban, me daban doce o trece meses. Estaba claro que no la iba a hacer. En un momento determinado acudí a unos hechiceros, a un chamán y a una bruja. No es que me lo crea, pero han

hecho un buen trabajo. Psicológicamente excelente. Me han dicho que el cáncer no lo quita nadie, pero que ellos conseguirían encapsularlo de manera que él siga su vida de modo que a mí no me afecte. Me hicieron cinco sesiones, de las cuales tres las he hecho grabar en vídeo a Anna Sanmartí. Yo estaba de pie, desnudo, sobre la alfombra y el chamán iba dando vueltas, frotándome con hierbas y escupiéndome aspersiones de determinados líquidos por encima de todo el cuerpo. El chamán era un zapoteca, de origen mexicano, y lo que me hizo fue lo que ellos llaman una "limpia". Sirve para contrarrestar influencias extrañas que provocan malos rollos, y los mexicanos lo utilizan muy a menudo cuando pasan una mala racha y creen que alguien les ha echado el mal de ojo. Esta fue la primera fase. En la segunda, una hechicera de Toulouse, descendiente de aquellas brujas que hace quinientos años ardían en las hogueras, como Juana de Arco, hacía un trabajo digital. Empezó por la cabeza, terminó en los pies trabajando el cuerpo durante varias horas. Cuando encontraba un nódulo o una resistencia, entonces profetizaba. Rehacía los puntos críticos de mi biografía y buscaba soluciones. Me dijo que a los nueve años dejé de querer a mi padre y a mi madre por voluntad propia. Y era cierto.

NOSFERATU: ¿Siempre acertaba?

JOAQUÍN JORDÁ: En un momento determinado me dijo algo que no tenía nada que ver conmigo. Ella se rió mucho y me dijo que tiraba cables a ver si acertaba. Era muy simpática. Después de cinco sesiones, fui a su casa, a Toulouse, y me dijo que estaba encapsulando el cáncer, que era el objetivo. *"Te morirás del cáncer, pero dentro de muchos años"*, me dijo. Supongo que lo tengo, pero hago la vida que me da la gana.

NOSFERATU: ¿Qué piensas hacer con ese material filmado? Ya utilizaste las imágenes de la intervención cerebral en **Mones com la Becky**...

JOAQUÍN JORDÁ: No sé lo que haré. De momento no tengo pensado nada. Sé que, si tengo tiempo, algo haré. Supongo que si todo sale redondo, como ellos dicen, haré un pequeño homenaje a esta institución. Pedí que lo grabaran por curiosidad, para ver qué hacen conmigo en los momentos en los que yo no estoy. Esta especie de cesión y recuperación del cuerpo siempre me ha interesado.

NOSFERATU: La verdad es que tienes muy buen aspecto.

JOAQUÍN JORDÁ: Llevo una vida mucho más sana. Las hierbas que tomo no curan pero me han permitido regularizar todas mis funciones. Todo está fantástico y puedo contarlo sin ningún drama. ¿Qué queréis tomar? ¿Os apetece una copa de manzanilla? Yo voy a seguir con mis infusiones.

NOTAS

1. El productor, guionista y director Ignasi F. Iquino mantenía entonces una fecunda, bien que industrialmente muy precaria, estructura de producción, agrupada en torno a la productora IFISA que era, junto a Balcázar, la cuantitativamente mayor especialista en cine de género y de producción modesta de Barcelona. Juan Lladó (Igualada, Barcelona, 1916-Barcelona, 1956) era una especie de hombre para todo de Iquino, con quien trabajaba desde los años cuarenta y con quien escribió varios guiones, dirigió el departamento de guión de IFISA y realizó tres largometrajes, antes de su prematura muerte, poco después de trabajar con Jordá.

2. Producción de Asturias Films, dirigida por el especialista Fernando Palacios en 1961. En el guión constan como acreditados Rafael J. Salvia, Pedro Masó, Luis de Diego, Julio Coll y Martín Abizanda.

3. Francesc "Quico" Sabater (Hospitalet de Llobregat, 1915-Sant Celoni, 1960) fue un militante anarquista que, tras la derrota de la República en 1939, mantuvo en jaque a las fuerzas del orden con una arriesgada táctica guerrillera que hizo de él un referente mítico para al antifranquismo catalán; en sus correrías, que incluían como terreno de trabajo la propia ciudad de Barcelona, utilizaba las comarcas gerundenses como lugar de paso hacia su "santuario" francés. Murió en el Montseny tras una espectacular persecución combinada del somatén y la Guardia Civil.

4. Guión definitivo firmado por Álvaro del Amo y Vicente Aranda.

5. J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Cineclub de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.

Filmografia

Rodaje de **Un cos al bosc**

Laia Manresa

DIRECCIÓN

Día de los muertos (1960)

Dirección: Joaquín Jordá y Julián Marcos. **Producción**: UNINCI. **Productor asociado**: Juan Antonio Bardem. **Jefe de producción**: G. Zúñiga. **Guión**: Joaquín Jordá y Julián Marcos. **Música**: Luis de Pablo y P. Espinosa (piano). **Montaje**: Mari Paz Prieto. **Fotografía**: J. J. Baena, E. Torán y Luis Cuadrado. **Ayudantes de producción**: César Santos Fontenla y J. Fernández-Cid. **Sonido**: Jesús Ocaña. **Colaboradores**: A. Fons y J. M. Herán. **Laboratorio**: Madrid Film. **Estudios**: Sevilla Films. **Voz en off**: Fernando Rey y Eulalia Soldevila. **Duración**: 12' (B/N).

Sinopsis: Crónica de la celebración en la ciudad de Madrid del Día de los Difuntos.

Dante no es únicamente severo (1967)

Dirección: Joaquín Jordá y Jacinto Esteva Grewe. **Producción**: Filmscontacto. **Jefes de producción**: Ricardo Muñoz Suay, Francisco Ruiz Camps y Carlos Boué. **Guión**: Joaquín Jordá y Jacinto Esteva Grewe. **Fotografía**: Juan Amorós. **Música**: Marco Rossi y Eddy, Os Duques. **Montaje**: Juan Luis Oliver y Juan Quadreny. **Ayudante de montaje**: Susana Lemoine. **Ayudante de dirección**: Carlos Durán. **Secretaria de rodaje**: Annie Settimo. **Operador**: Juan Amorós. **Ayudante de cámara**: Ricardo Albiñana. **Fotofija**: Colita, Masponsubiña. **Sonido**: Miguel Sangenís. **Vestuario**: Orplans, diseñado por André y una colección de Carmen Mir. **Maquillaje**: Práxedes y E. Aspachs. **Peluquería**: Emilia Fernández-Cid. **Distribución**: Cidensa. **Fecha de estreno**: 10 de noviembre de 1967 (Barcelona) y 1 de octubre de 1968 (Madrid). **Locales de estreno**: Studio Atenas (Barcelona) y Rosales (Madrid). **Intérpretes**: Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Romy, Susan Holmsquist, Hannie van Zantwyck, Carmen Romero, Joaquín Jordá, Jaime Picas, Luis Ciges. **Duración**: 78' (Eastmancolor y Scope). **Formato de proyección**: Panorámico.

Sinopsis: Una mujer se obstina en vano en entretener a un hombre con historias que nunca le cautivan tanto como su propia obra: buscar formas nuevas a base de recortar folios de papel, uno tras otro. En realidad, la película trata de la imposibilidad de narrar una historia y utiliza para expresarlo no sólo la trama principal de los dos protagonistas, una relación condenada al fracaso, sino también la imagen de la destrucción en sí misma.

Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts* (1969)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Films de Formentera. **Jefe de producción**: Carlos Durán. **Guión**: Joaquín Jordá y Joan Enric Lahosa. **Fotografía**: Manel Esteban. **Sonido**: Manel Ribes. **Laboratorio**: Fotofilm. **Fecha de estreno**: Diciembre de 1969. **Estreno**: Ceremonia de entrega del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes organizado por Omnium Cultural. **Intérpretes**: Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover. **Duración**: 52' (B/N).

Sinopsis: Conversación con Maria Aurèlia Capmany sobre su novela *Un lloc entre els morts*, la biografía de Geroni Campdepadrós, un personaje inventado de la burguesía catalana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Portogallo, paese tranquillo (1969)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: UNITELE FILM. **Guión**: Carlos Durán. **Ayudante de dirección**: María Carrilho. **Fotografía**: Fabrizio Castronuovo. **Estreno**: Festival de Leipzig. **Duración**: 36' (B/N).

Sinopsis: Mediometraje documental sobre la situación política que se vivía en Portugal durante el año 1969.

Il perché del dissenso (1969)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: UNITELE FILM. **Duración**: 20' (B/N).

Sinopsis: Documental sobre el encuentro en Roma de un grupo de curas disidentes de la línea oficial del Vaticano.

I tupamaros ci parlano (1969)

Dirección: Joaquín Jordá. **Estreno**: Única proyección en el Festival de Cine y Resistencia de Porretta Terme. **Duración**: 60'.

Sinopsis: *Performance* "avanguardista" a base de combinar un documental uruguayo, dedicado a un joven muerto a manos de la policía en una manifestación, con textos del grupo guerrillero de los Tupamaros.

Lenin vivo (1970)

Dirección: Joaquín Jordá y Gianni Totti. **Producción**: UNITELE FILM. **Duración**: 31' (B/N).

Sinopsis: Documental sobre la figura de Vladimir Lenin realizado a partir de material de archivo y de la restauración de todo el material audiovisual existente sobre él.

Spezziamo le catene (1971)

Dirección: Joaquín Jordá e Ivo Barnabó Michele.

Sinopsis: Documental sobre el movimiento incipiente de obreros autónomos dentro de la empresa de coches Alfa Romeo y las prácticas de sabotaje y absentismo que se realizaban en la misma.

Numax presenta... (1979)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Asamblea de Trabajadores de Numax. **Guión**: Joaquín Jordá. **Fotografía**: Jaume Peracaula. **Montaje**: Josep Maria Aragonés y Teresa Font. **Script**: Maria Espinosa. **Ayudante de operador**: Carlos Lucena, hijo. **Ayudante de montaje**: Joan González. **Sonido**: Joan Quilis. **Fecha de estreno**: 1 de mayo de 1980. **Estreno**: Filmoteca Nacional. **Intérpretes**: Walter Cots, María Espinosa, Mario Gas, Rosa Gavín, Víctor Guillén, Joaquín Jordá, Carlos Lucena, Josep Molina, Biel Moll, Ricardo Moya, Viki Peña, Luli Peredo, Marta Peredo, Ricardo Pous, Carlos Puig. **Duración**: 100' (B/N y Color).

Sinopsis: Documental que registra la experiencia autogestionaria que vivieron los trabajadores de la fábrica Numax entre el año 1977 y el 1979.

El encargo del cazador (1990)

Dirección. Joaquín Jordá. **Producción**: Institut de Cinema Català para Televisión Española. **Productor ejecutivo**: Joan Antoni González. **Productores delegados**: José Ricart (TVE) y Joan Martí (ICC). **Jefe de producción**: Juan Luis Mendiaraz. **Guión**: Joaquín Jordá. **Fotografía**: Carles Gusi. **Montaje**: Iván Aledo. **Ayudante de dirección**: Chus Gutiérrez. **Ayudante foquista**: Sergi Gallardo y Camino Robles. **Eléctrico**: Sergi Leach. **Fotofija**: Bruno Jordá. **Ayudante de montaje**: Julia Juaniz. **Secretaria de producción**: Lita Roig. **Cajera pagadora**: Lourdes Sebastián. **So-**

nido: Licio Marco Ferreira. **Estudio de posproducción**: Cinearte. **Cámaras**: Camararent. **Transportes**: Acción 5. **Iluminación**: Lee Panavision. **Negativo**: Kodak. **Laboratorio**: Fotofilm SAE. **Fecha de estreno**: Mayo de 1993. **Estreno**: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. **Intérpretes**: Dària Esteva, Rosa María Esteva, Annie Settimo, Romy. **Duración**: 100' (Color).

Sinopsis: Documental que retrata la figura de Jacinto Esteva, codirector de **Dante no es únicamente severo** y amigo íntimo de Jordá durante una época de su vida.

Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque (1996)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Sogedasa, Els Quatre Gats, Films de l'Orient. **Productor**: Julio Fernández. **Productores ejecutivos**: Josep Antoni Pérez Giner, Josep Maria Forn y José Luis García Arrojo. **Jefe de producción**: Aureli de Luna. **Guión**: Joaquín Jordá. **Fotografía**: Carles Gusi. **Director artístico**: Antonio Belart. **Música**: Sergi Jordá. **Montaje**: Iván Aledo. **Ayudante de dirección**: Oriol Ferrer. **Script**: Núria Villazán. **Fotofija**: Cristina Casanovas. **Ayudante de montaje**: Cristina Velasco. **Ayudante de producción**: Teresa Grafell. **Peluquería**: María Pérez. **Maquillaje**: Ximo Navarro. **Vestuario**: Neus Olivella. **Atrezzo**: Blai Quilis. **Sonido**: Dani Fontrodona. **Laboratorio**: Fotofilm SAE. **Distribución**: Filmax. **Fecha de estreno**: 8 de noviembre de 1996 en Madrid y Barcelona. **Estreno en Barcelona**: Publi, Balmes, Maremagnum, Bailèn y Waldorf. **Intérpretes**: Rossy de Palma, Núria Prims, Ricard Borràs, Joan Masdeu, Lamin Cham, Pep Molina, Jaume Valls, Mingo Ràfols, Julieta Serrano, Pep Tosar, Antoni de Planell, Carles Puig. **Duración**: 90' (Color). **Formato de proyección**: 1:1,78.

Sinopsis: Un grupo de cazadores descubre en el bosque el cadáver de una joven de la zona con signos evidentes de haber sido asesinada. La teniente Cifuentes, de la Guardia Civil, será la encargada de la investigación, que conforme avanza va desvelando muchos secretos.

Mones com la Becky / Monos como Becky (1999)

Dirección: Joaquín Jordá y Núria Villazán. **Producción**: Els Quatre Gats, en asociación con La Sept ARTE. Una iniciativa del Master en Documental de Creación de l'IDEC-Universidad Pompeu Fabra. **Productor ejecutivo**: Josep Antoni Pérez Giner. **Productor asociado**: José Luis García Arrojo. **Jefe de producción**: Marta Pérez Ferrándiz y Manuela Ribas (Portugal). **Guión**: Joaquín Jordá y Núria Villazán. **Fotografía**: Carles Gusi. **Montaje**: Sérgio Dies. **Script**: Cristina Cordero. **Operadores segunda unidad**: Ricardo Íscar y Elisenda Cordero. **Ayudantes de cámara**: Albert Royo, Iñaki Lacuesta y Nuno Leite (Portugal). **Fotofija**: Camaleo y Rui Xavier (Portugal). **Ayudante de producción**: Ricard Miralles. **Auxiliares de producción**: Mireia Beumala, Miguel Puertas, Héctor Agustí, Gerardo Romo y Sergio Baptista (Portugal). **Secretaria de producción**: Marta Forn. **Realizador USA**: Joan Úbeda. **Jefe de eléctricos**: Antonio Milheiro (Portugal). **Eléctrico**: Carlos Lucas (Portugal). **Jefe de maquinistas**: José Gomes (Portugal). **Maquinista**: Miguel Efe (Portugal). **Grupista**: Vitor Borges (Portugal). **Maquillaje**: Anna Ferreira (Portugal). **Vestuario**: Carmen González y Paula Migalhada (Portugal). **Atrezzo**: Jeannie Waltz (Portugal). **Sonido**: Dani Fontrodona. **Sonido segunda unidad**: Urko Garay, Pepe Cáceres y Bruno Silva (Portugal). **Posproducción**: FILMTEL. **Montaje on line**: Joan Carles Vendrell. **Mezclas de sonido**: Jordi Arqués y Joan Manel Ges. **Corte de negativo**: Cecilia Zamora y José Pérez. **Laboratorio**: Fotofilm S.A.E. **Distribución**: Els Quatre Gats Audiovisuals S.L. **Fecha de estreno**: 19 de noviembre de 1999. **Local de estreno**: Cinemes Méliès. **Intérpretes**: João Maria Pinto, Marián Varela, Petra Alcántara, Montse Bustos, Juana Cabeza, Ramsés Espín, Joan García Bas, Marta Lleonart, Benito Perea, Carmen Pérez, Antonio Torres. **Duración**: 96' (B/N y Color). **Formato de proyección**: 1:1,66.

Sinopsis: Documental que, partiendo de la biografía del neurólogo portugués y Premio Nobel Egas Moniz, reflexiona sobre las enfermedades mentales y su tratamiento.

De nens / De niños (2003)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Massa d'Or. **Productor ejecutivo**: Isona Passola. **Productor delegado**: Lluís Ferrando. **Producción Universidad Pompeu Fabra**: Jordi Balló. **Coordinación Pompeu Fabra**: Anna Durán. **Jefe de producción**: Aleix Castellón. **Guión**: Joaquín Jordá y Laia Manresa. **Música**: Albert Pla. **Interpretación**: Albert Pla y Diego Cortés. **Montaje**: Sérgio Dies. **Digitalización**: Aram Garriga. **Ayudante de dirección**: Pol Rodríguez. **Asistente de dirección**: Laia Manresa. **Asistentes de contenidos**: David Fernández de Castro, Chema Valiente y Jordi Manresa. **Fotografía**: Carles Gusi, Enric Davi, Irina Vañó y Jordi Oliver. **Fotofija**: Jordi Oliver. **Ayudante de producción**: Alfred Aventín. **Secretaria de producción**: Alba Forn. **Contabilidad**: Tona Cerdà. **Maquillaje**: Natalia Montoya y Jennifer Sánchez. **Vestuario**: Mariona Roigé. **Atrezzo**: Mariona Roigé. **Sonido**: Joan Quilis. **Microfonista segunda unidad**: Jordi Barnadas. **Montaje sonido**: Pere Aguilar, Kiko Abarquero, Olaia Malpartida y Fernando Nonillos (Nómada 57). **Posproducción imagen**: Joan Aliaga y Ricardo Juan. **On line y efectos digitales**: Filmtel. **Diseño títulos de crédito**: Dària Esteva. **Etalonaje**: David Rocher. Laboratorio: El Laboratori de Barcelona Film. **Fecha de estreno**: 26 de marzo 2004. **Local de estreno**: Cines Verdi (Barcelona). **Intérpretes**: Marta Galán, Núria Lloansi, Xavier Robés, Mireia Serra, Carla Jiménez y Óscar Albadalejo. **Duración**: 186' (Color). **Formato de proyección**: 1:1,85.

Sinopsis: Documental que parte del juicio por el famoso "caso del Raval", que traumatizó al antiguo Barrio Chino de Barcelona en el verano de 1997, para reflexionar acerca del sistema judicial, del papel que juegan los medios de comunicación en la sociedad y de las políticas de especulación inmobiliaria que azotan la ciudad.

Veinte años no es nada / Vint anys no és res (2004)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Ovideo. **Productores delegados**: Antoni Camín, Jordi Balló. **Productor ejecutivo**: Quique Camín. **Jefe de producción**: Bet Pujol. **Guión**: Joaquín Jordá y Laia Manresa. **Fotografía**: Carles Gusi. **Coordinación del proyecto**: Esther López y Marta Andreu. **Montaje**: Núria Esquerra. **Ayudante de dirección**: Carla Subirana. **Segundo operador**: Diego Dussuel. **Operadores cámara segunda unidad**: Jaume Peracaula y José González Morandi. **Fotofija**: José González Morandi. **Ayudante de montaje**: Iker Espúñez y Guillermo Morán. **Ayudante de producción**: Elena Vidal. **Sonido**: Dani Fontrodona. **Ayudante de sonido**: José González Morandi. **Microfonistas segunda unidad**: Joan Quilis, Urko Garai, Nacho Ortúzar y Alayn Crespo. **Posproducción de sonido**: Josep Blasco y Marc Gonell. **Estudio de sonido**: Oído. **Mezclas**: Soundtrack. **Eléctricos**: Tito Arcas, Ismael Sánchez y Miki Pérez. **Grupista**: José Bernat. **Jefe de posproducción**: Àlex Herrera. **Ayudante de posproducción**: Ana Charte Isa. **Grafismo**: Dària Esteva. **Laboratorio**: El Laboratori de Barcelona Film. **Kinescopado**: Manel Almiñana y Germán Berger. **Distribución**: Notro Films. **Fecha de estreno**: 18 de noviembre 2005. **Locales de estreno**: Boliche, Renoir Les Corts (Barcelona), Albatros (Valencia). **Intérpretes**: Blanca Galán, Josefa Sánchez, Fernanda Gázquez, Eulogio Roca, Josefina Altamira, Emilia Fernández, Carlos Gómez, María Socorro López, Magda Mirabet, Pedro Navarro, Mateu Seguí, Antonio Reyes, Vicente Valero, Paco Ji-

ménez, Juana Blanco, Roque Borrás. **Duración**: 117' (Color). **Formato de proyección**: 1:1,85.

Sinopsis: La historia de los últimos veinticinco años en nuestro país a partir del testimonio de una serie de personas que, entre el año 1977 y el 1979, protagonizaron una experiencia autogestionaria en la fábrica Numax donde trabajaban.

DIRECCIÓN PROYECTOS EN VÍDEO

Literatures de l'exili / Literaturas del exilio (2005)

Dirección: Joaquín Jordá. **Producción**: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Ovideo TV. **Jefe de producción**: Irina Vañó. **Guión**: Joaquín Jordá, Julià Guillamon y Laia Manresa. **Montaje**: Nùria Esquerra. **Ayudante de dirección**: Irina Vañó. **Operador**: Diego Dussuel. **Segunda cámara**: Germán Berger (Chile) y Laura Casaponsa (Barcelona). **Ayudantes de producción**: Jaime Fernández, Eugenia Montiel (México), Juan Carlos Rodríguez (México) y Ricardo Sepúlveda (Chile). **Sonido**: Amanda Villavieja. **Ayudante de sonido**: Cristian Carmona (Chile) y Jorge Caballero (Barcelona). **Ilustraciones**: Miguel Brieva, Teo Navarro y Ricardo Egoscozábal. **Casting y dirección de voces en off**: Bruno Jordà y Jaume Costa (ayudante). **Sala de registro de voces en off**: Estudios Roca Produccions. **Fecha de estreno**: 4 de octubre de 2005. **Estreno**: Centre de Cultura Contemporània. **Intérpretes voz en off**: Ignasi Abadal, Amadeu Aguado, Miquel Bonet, Jordi Campillo, Xavier Casan, Jaume Costa, Claudi Domingo, Eduard Doncos, Hernán Fernández, Carles Lladó, Josep Maria Mas, Alberto Mieza, Albert Roig, Neus Sendra, Meritxell Sota y Jaume Villanueva. **Duración**: 240' (Color).

Sinopsis: Itinerario que siguieron los intelectuales catalanes al abandonar Cataluña después de la Guerra Civil y el rastro que dejaron desde Barcelona a México pasando por la frontera, Francia y Chile.

Ictus (2005)

Dirección: Joaquín Jordá. **Idea original**: José Álvarez Sabín. **Producción ejecutiva**: Grupo de Estudios de las Enfermedades Cardiovasculares de la Sociedad Española de Neurología. **Jefe de producción**: Marta Andreu. **Guión**: Laura Mas. **Montaje:** Nùria Esquerra. **Operador**: Anna Sanmartí. **Sonido**: Amanda Villavieja. **Intérpretes**: José Álvarez Sabín, Raquel Delgado, Carlos Molina, Gemma Ortega, Francisco Purroy, Marc Ribó y Marta Rubiera. **Duración**: 19' (Color).

Sinopsis: Documental informativo sobre el infarto cerebral.

Descontrol urbano (2006)

Dirección: Joaquín Jordá. **Jefe de producción**: Anna Sanmartí. **Guión**: Joaquín Jordá y Laura Casaponsa. **Montaje**: Sérgio Dies. **Fotografía**: Anna Sanmartí. **Sonido**: Amanda Villavieja. **Estreno**: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. **Duración**: 13' (Color).

Sinopsis: Documental sobre las viviendas de una familia gitana y un ex legionario en el distrito barcelonés de Sant Martí.

GUIÓN

CINE

Antes del anochecer (Germán Lorente, 1963)
Cada vez que... (Carlos Durán, 1967) (Coguionista)
La larga agonía de los peces fuera del agua (Francisco Rovira-Beleta, 1969)
Liberxina 90 (Carlos Durán, 1970) (Coguionista)
Último deseo (León Klimowsky, 1976)
Cambio de sexo (Vicente Aranda, 1977)
La vieja música (Mario Camus, 1985)
Golfo de Vizcaya (Javier Rebollo, 1985)
Trío. Así como habían sido (Andrés Linares, 1986) (Coguionista)
El Lute. Camina o revienta (Vicente Aranda, 1987)
El Lute II. Mañana seré libre (Vicente Aranda, 1988)
Intruso (Vicente Aranda, 1992)
Alma gitana (Chus Gutiérrez, 1996)
Blanca Madison (Carlos Amil, 2000) (Coguionista)
Pau i el seu germà / Pau y su hermano (Marc Recha, 2001) (Colaboración)
Carmen (Vicente Aranda, 2003)

TELEVISIÓN

La vida empieza hoy (1965)
Los jinetes del alba (Vicente Aranda, 1990)
Turno de oficio (2ª parte) (Manolo Matji y Juan Echanove, 1996) (Coguionista)
Andorra. Entre el torb i la Gestapo (Lluís María Güell, 2000) (Coguionista)

INTERPRETACIÓN

Bahía de Palma (Juan Bosch, 1962)
Dante no es únicamente severo (Joaquín Jordá y Jacinto Esteva, 1967)
Cada vez que... (Carlos Durán, 1967)
Biotaxia (José María Nunes, 1967)
Tuset Street (Luis Marquina y Jorge Grau, 1968)
Cristóbal Colón (Vittorio Cottafavi, 1968) (TV)
Del amor y otras soledades (Basilio Martín Patino, 1969)
Barroco (Paul Leduc, 1989)
Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque (Joaquín Jordá, 1996)
La purificación excramental (Armand Rovira, 2004)
La doble vida del faquir (Esteve Riambau y Elisabet Cabeza, 2005)

AYUDANTÍA DE DIRECCIÓN

Sonata de otoño (Juan Antonio Bardem, 1959) (Segundo ayudante)
A las cinco de la tarde (Juan Antonio Bardem, 1960)
Antes del anochecer (Germán Lorente, 1963)

PRODUCCIÓN

Los felices sesenta (Jaime Camino, 1963)

SCRIPT

Bahía de Palma (Juan Bosch, 1962)
Tuset Street (Luis Marquina y Jorge Grau, 1968)

Bibliografía

Veinte años no es nada

Esteve Riambau

A la espera de la pronta aparición de la monografía escrita para la Filmoteca de la Generalitat por Laia Manresa, guionista de **De nens / De niños** (2003) y **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004), el trabajo de referencia global sobre Joaquín Jordá es, hasta el momento, el volumen monográfico escrito por J. M. García Ferrer y Martí Rom y publicado por el Cineclub de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya (2001). Incluye una extensa entrevista con el cineasta, comentada y anotada por los autores, que abarca tanto aspectos biográficos como reflexiones en torno a su filmografía y a las incursiones en la crítica cinematográfica, las traducciones o los guiones para proyectos ajenos. Esas dos últimas facetas se ponen de manifiesto en una exhaustiva filmo-bibliografía, que acompaña los testimonios, expresamente escritos para esta ocasión, por Dària Esteva –hija de Jacinto Esteva y protagonista de **El encargo del cazador** (1990)–, el editor Jorge Herralde (responsable de otros "encargos" literarios para Anagrama), el productor Josep Antoni Pérez Giner –artífice de que **Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque** (1996) y **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999) llegaran a buen puerto–, el cineasta Isaki Lacuesta, el técnico de sonido J. M. Quilis y el realizador Francisco Regueiro. Una parte de las declaraciones de Jordá contenidas en el libro aparecen también, con voz propia, en el vídeo **Joaquín Jordá i...**, realizado por Martí Rom (2001) con motivo de la sesión de homenaje que acompañó la presentación del citado volumen. Además de las declaraciones del realizador, esta filmación le hace dialogar con Esteve Riambau sobre la Escuela de Barcelona, con José Luis Guerín acerca de la naturaleza del cine y con Llorenç Soler para delimitar las fronteras entre el documental y la ficción.

Entre los textos escritos por Jordá, algunos de ellos reproducidos fragmentariamente en el libro de García Ferrer y Martí Rom, se encuentran las críticas de **Los golfos** (Carlos Saura, 1960) y **La paz empieza nunca** (León Klimowsky, 1960), publicadas en *Cinema Universitario* (nº 13 y 14, respectivamente), una crónica de la Mostra de Venecia acompañada de una serie de reflexiones sobre el cine de Alain Resnais, con una particular incidencia en sus documentales ("El festival de Marienbad", *Nuestro Cine* nº 3, septiembre 1961) o una tan apasionada como inesperada reivindicación de diversos *westerns* clásicos: "4 del Oeste (observaciones sobre un género menospreciado)", *Nuestro Cine* nº 8, 1962. Ya en épocas mas cercanas, ha publicado una nota necrológica sobre Jacinto Esteva ("Lo compararon con Nicholas Ray", *El País*, 11/9/1985), un lúcido artículo sobre la enseñanza del guión –"Las Macarenas del guión (o hay más de cincuenta maneras de hacer las sopas de ajo y casi todas me gustan)", *Academia. Revista de cine español* nº 16, octubre de 1996– y un análisis sobre "**La mujer del puerto** en el aula" (*Viridiana* nº 14, enero de 1997) o unas reflexiones sobre las secuelas del infarto cerebral ("El color visto por un agnóstico-aléxico", *Microfisuras. Cuadernos de Pensamiento y Creación* nº 14, mayo 2001). También está publicada una conversación con Marc Recha ("Entre Méliès y Lumière", *Quaderns del CAC* nº 16, 2003) y un artículo sobre este cineasta ("Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha", *Nosferatu* nº 46, 2004), con quien colaboró a propósito del guión de **Pau i el seu germà / Pau y su hermano** (2001).

Fundamentales son, por último, los artículos publicados en 2003 por Jordá en *Cultura/s*, suplemento semanal de *La Vanguardia*. Encuadrados bajo el título genérico de "Alexiadas", incluyen catorce entregas que, bajo el título de algunos de los síntomas o enfermedades relacionados con el infarto cerebral sufrido unos años antes, derivan en reflexiones de carácter político o cultural desde el siempre incisivo punto de vista de Jordá. El primero de ellos describe la lesión que limita su posibilidad de lectura ("Alexia"; 30/4/2003) para después abordar temas tan variopintos como su relación con la muchacha que sufre síntomas parecidos y será objeto de una próxima película del cineasta ("Agnosia"; 7 de mayo), Terenci Moix ("In memoriam"; 14 de mayo), el *tempo* del derribo de la estatua de Sadam Hussein ("Acromatopsia"; 21 de mayo), la guerra de Irak ("Hemianopsia"; 28 de mayo), Jordi Pujol y el primero de mayo ("Epilepsia"; 4 de junio), Comisiones Obreras ("Hipoacusia"; 11 de junio), una proyección de **Harén** en el CCCB ("Tabaquismo"; 18 de junio), el sobrepeso ("Obesidad"; 25 de junio), Gesualdo Buffalino ("Hipertensión"; 2 de julio), la proximidad de la muerte ("Coma"; 9 de julio), el frustrado arranque de una carrera teatral y el recuerdo de Octavi Pellissa ("Pickwick"; 16 de julio), una historia del cine en cuarenta líneas ("Apnea del sueño"; 23 de julio) y el regreso a Madrid ("Sedentarismo"; 30 de julio).

Entre las aproximaciones parciales de carácter historiográfico a distintos periodos de su obra, su relación con UNINCI y el rodaje del cortometraje **Día de los muertos** (1960) ha sido exhaustivamente analizada por Alicia Salvador en el libro *De **¡Bienvenido Mr. Marshall!** a **Viridiana**. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, de próxima publicación. También hay referencias a estas actividades (y a su posterior relación con la Escuela de Barcelona) en la biografía de Ricardo Muñoz Suay que quien firma estas líneas publicará próximamente en la Filmoteca Valenciana. De este mismo periodo data también la relación de Jordá con Luis Buñuel, plasmada en las declaracio-

nes efectuadas a Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas: "En torno a Buñuel", *Cuadernos de la Academia* nº 7-8, agosto 2000.

El decisivo papel de Jordá en la Escuela de Barcelona se manifestó en diversos textos contemporáneos al movimiento. Entre ellos cabe destacar la autoentrevista junto con Carlos Durán ("La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán") publicada en *Nuestro Cine* nº 61 (1967), el artículo/entrevista "Nuevo cine catalán/La escuela en dos de sus hombres: Jordá y Durán" (*Cinestudio* nº 65, 1968), las entrevistas realizadas por Jos Oliver (*Film Ideal* nº 208, 1969) y Juan Francisco Torres (*Fotogramas* nº 993, 1967) o las "columnas" dedicadas por Ricardo Muñoz Suay, en *Fotogramas*, a **Dante no es únicamente severo** (1967) ("Libre introducción al Dante", nº 974, 1967; y "Dante infernal", nº 976, 1967). Posteriormente, Juan Antonio Martínez Bretón, con su tesis doctoral *La denominada "Escuela de Barcelona"* (Madrid, Universidad Complutense, 1984) abrió el camino de la investigación en profundidad sobre este movimiento, llevada a cabo por Riambau y Casimiro Torreiro en *Temps era temps. El cinema de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993. Una versión ampliada y corregida de este texto se publicó como *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"* (Barcelona, Anagrama, 1999) y dio pie al documental **La passió possible. El cinema de l'Escola de Barcelona**, realizado por Jordi Cadena, con guión de los autores, y emitido por Barcelona Televisió en 2000. Con posterioridad, el papel de Jordá durante este período reaparece en el libro colectivo *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los sesenta* –Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), avalado por diversas instituciones públicas en el 2003– mediante una entrevista con Ruth Pombo y un análisis crítico de **Dante no es únicamente severo** a cargo de Àngel Quintana.

El hallazgo de la única copia existente de **Maria Aurelia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** (1969) ha sido descrito y contextualizado por Riambau y Torreiro ("A propósito de un redescubrimiento: **Maria Aurelia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*** y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona", en *El paso del mudo al sonoro del cine español*, Madrid, Ed. Complutense, 1993), mientras **Numax presenta...** (1979) fue objeto de la atención de Martí Rom ("Los problemas de autogestión en un contexto capitalista", *Dirigido por...* nº 80, febrero de 1981). La realización de este film militante tiene su correspondencia en la entrevista, anónima, que Jordá mantuvo con los trabajadores de esta fabrica colectivizada y publicó, con el título "Numax y Fisam: Contra expedientes de crisis, control obrero", en la revista *Teoría y Práctica* nº 15, enero de 1978. También de este periodo altamente politizado data una entrevista con Luis Portela, militante del POUM, acerca de la trayectoria de Joaquín Maurín, dirigente de este grupo cercano al troskismo (*El Viejo Topo* nº 13, octubre de 1997). Ya en otro de sus múltiples registros, la actividad de Jordá como guionista para otros realizadores queda reflejada en otros dos libros de Riambau y Torreiro: *Sobre el guió. Productors, directors, guionistes i escriptors*, Barcelona, Festival Internacional de Cine, 1989 (versión castellana, 1990) y *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Madrid, Filmoteca Española / Cátedra, 1998).

La reaparición de Jordá como realizador, con **El encargo del cazador** (1990), fue celebrada por *Nosferatu* con un número monográfico (nº 9, junio 1992) compartido con Jesús Garay, José Luis Guerín y Pere Portabella, reunidos en torno a un magnetófono activado por Jesús Angulo. El propio Jordá se confiesa, además, en una entrevista con Nuria Vidal ("El círculo del perverso") y escribe sobre "**Numax presenta...** y otras cosas", **Dante no es únicamente severo** y **El encargo del cazador. Un cos al bosc**, primer film de Jordá con un estreno comercial "normalizado", fue reivindicado por Antonio Castro, que escribió la crítica y entrevistó a su director (*Dirigido por* nº 251, noviembre de 1996, y 252, diciembre de 1996). **Mones com la Becky** ha sido objeto de un libro monográfico (Barcelona, Virus, 2001) en el que Lola Barceló Morte y David Fernández de Castro analizan el film desde su entorno psiquiátrico. El film, en sí, es diseccionado por Santos Zunzunegui –"Corregir y dirigir. **Monos como Becky**", en J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español / Ocho y medio, 2001– y ha sido objeto de sendas críticas de Carlos Losilla (*Dirigido por* nº 285, diciembre de 1999) y Riambau (nº 297, enero de 2001), también firmante de la publicada en *Fotogramas* (nº 1874, diciembre de 1999). Torreiro (*Fotogramas* nº 1926, abril de 2004) y Losilla (*Dirigido por* nº 331, febrero de 2004) han reseñado **De nens** y este último (*Dirigido por* nº 351, diciembre de 2005) ha regresado sobre **Veinte años no es nada**, el último film de Jordá estrenado hasta la fecha.

Abstracts

Numax presenta...

SITUATION CINEMA
Carles Guerra

Joaquín Jordá's films could be described as situation cinema. They are inevitably linked to the moment of their birth and to their individual starting points. The Catalan filmmaker pays little attention to brilliance of image, preferring to highlight the debate. He likes the characters who appear in his films, their thoughts and dialogue. That's why we can say that his cinema has no style of image but one of narrative. Jordá's work is heterogenous, strongly marked by its production conditions, different at each moment of trying to get a new movie underway. He has shown that it is possible to make cinema without obeying the industry dictates in a trajectory where documentaries, feature and militant films follow one another down the years. All of this means that he is now a unique, singular filmmaker taken as a reference by many young directors.

THE POLYHEDRIC PERSPECTIVE OF JOAQUÍN JORDÁ
Jesús Angulo

A long look at the circumstances and vicissitudes of the so-called Barcelona School placing accent on the ideological and creative role played by Joaquín Jordá opens this article examining the principle aspects of the moviemaker's work. Following this line of thought and Jordá's frustrated projects, the author points out the experimental slant of **Dante no es unicamente severo** (1967), the political commitment of **Numax presenta...** (1979), the modernity of **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999), or the social controversy caused by **De nens / De niños** (2003), while indicating their common starting block: the filmmaker's ability to criticize, his narrative, formal heterodoxy, the multiplicity of his points of view, his comprehensive consideration of the characters in his stories, etc.

SPECTRES AND MOVIES. THE STUNTED PROJECTS OF JOAQUÍN JORDÁ
Glòria Salvadó Corretger

Few aspects –apart from his movies and texts– explain the evolution of Joaquín Jordá's career as clearly as his unfinished projects, today amounting to almost forty titles. Among them are documentaries on up-to-date, political (the decolonization of Africa and Angola, North-South differences) or simply urbanist subjects, alongside fictional creations (dedicated to figures as widely varying as Doña Jimena, Saint Ignatius of Loyola or the bullfighter Luis Miguel Dominguín) and screenplays never formalized for either the big or the small screen, including various adaptations of works of renowned prestige. The article looks at them all, indicating the stage arrived at by each one, before going on to give a complete rundown of Jordá's unfinished projects.

"NORMALITY'S NOT MY THING". A LONG MEETING WITH JOAQUÍN JORDÁ
Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger and Casimiro Torreiro

Skipping from one subject to another in no particular order, Jordá takes a look during this interview at the main aspects of his biographical and professional career in the world of cinema, from his first unfortunate works as a screenwriter and assistant director to his becoming the Barcelona Film School's principal exponent on co-directing **Dante no es únicamente severo** (1967) with Jacinto Esteva. Having taken time to explain his open manner of understanding teaching as a lecturer at the Universidad Pompeu Fabra, Jordá proceeds to provide the interviewers with details of how he goes about putting a screenplay (always understood as living body) together or tackling editing or actors, particularly stressing the meaning of his unusual appearances in his own works. The blurred limits between fiction and documentary (a central concept in his understanding of the cinema) form another substantial part of the interview before it stops to unravel the main themes of his work, largely featuring time and death. Finally, a long look at the filmmaker's unfinished projects and at his likings and contradictions end this in-depth study of Joaquín Jordá's biographical and professional career.

Índices

Índice filmográfico

+ x - (Más por menos): 65

Âge d'or, L' (véase **Edad de oro, La**)
Alma gitana: 20
Alrededor de las salinas (véase **Autour des salines**)
Amator: 8
Aoom: 15
Autour des salines: 15, 16

Barroco: 38
BiBiCi Story: 17
Biotaxia: 15, 17
Blanca Madison: 70
Bluebeard's Eighth Wife (véase **Octava mujer de Barbazul, La**)
Branca de neve: 72
Brideshead Revisited: 38
Brillante porvenir: 15, 69

Cabezas cortadas: 16
Cada vez que...: 13, 15, 16, 17
Cadáver exquisito, El (véase **Crueles, Las**)
Cambio de sexo: 20
Carmen: 20, 69
Chien andalou, Un (véase **Perro andaluz, Un**)
Chronique d'un été: 58
Cid, El: 32
Circles: 15
Cos al bosc, Un: 5, 22, *23, 24*, 37, 53, *60*, 61, 64, 65, 70, 78, 80, 85, 86
Crueles, Las : 15, 69
Cuadecuc: 15
Cuerpo en el bosque (véase **Cos al bosc, Un**)

Dante no es únicamente severo: 4, *14, 15, 16, 17,18*, 22, 42, *43*, 53, *62*, 65, *68, 69*, 86
De nens: 5, 6, *8*, 12, 25, *27, 28*, 35, 43, *45, 48, 49, 50*, 53, 55, *74, 75, 76, 77*, 78, *79*, 85
De niños (véase **De nens**)
Después del diluvio: 15
Deux ou trois choses que je sais d'elle: 10
Día de los muertos: 13, 15, 16, 42, 55, 65, 67, 85
Ditirambo: 15
Doble vida del faquir, La: 73
Double Vision: 38
Dritte Generation, Die: 8

Edad de oro, La: 56
Encargo del cazador, El: 5, 9, *21*, 45, 48, 50, 53, 55, 58, 63, 64, 65, 66, 85, 86
Evangelio según San Mateo, El: 62
Extraño caso del doctor Fausto, El: 15

Fata Morgana: 15, 69
Felices sesenta, Los: 15, 16, 17
Fils de Marie, Le (véase **Hijo de María, El**)

Golfo de Vizcaya: 20, 70
Golfos, Los: 85

Hijo de María, El: 15
Historia de una chica sola: 15
Historia de violencia, Una: 72, 73
Horas del día, Las: 72
Horrible ser nunca visto, El: 15

Intruso: 69

Jinetes del alba, Los: 20
Joaquín Jordá i...: 85

Ladri di biciclette (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 42
Lejos de los árboles: 15
Lenin vivo: 19, 20, 68
Liber Arce, liberarse: 19, 73
Liberxina 90: 15, 16
Lute. Camina o revienta, El: 20
Lute II. Mañana seré libre, El: 20

Mañana: 15
Maria Aurèlia Capmany parla d'*Un lloc entre els morts*: 15, 16, 18, 55, 65, 86
Marie et Julien: 32
Metamorfosis: 15
Mi boda contigo: 49
Mones com la Becky: 5, 6, 8. *9, 25, 26,* 27, 30, 43, 44, 45, 50, *51*, 52, 53, 54, 55, *58, 59*, 65, 78, 79, 85, 86
Monos como Becky (véase **Mones com la Becky**)
Mujer del puerto, La: 85

No contéis con los dedos: 15
Noche de vino tinto: 15
Nocturno 29: 15
Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens (véase **Nosferatu**)

Nosferatu: 12, 58
Notes sur l'émigration: 15
Numax presenta...: 5, *6*, 7, 8, *20*, 21, 28, 30, 34, 38, *44*, 45, 53, 86

Octava mujer de Barbazul, La: 76

Pau i el seu germà: 20, 85
Pau y su hermano (véase **Pau i el seu germà**)
Paz empieza nunca, La: 85
Perché del disenso, Il: 19
Perro andaluz, Un: 56
Petit soldat, Le (véase **Soldadito, El**)
Portogallo, paese tranquillo: 19, 20, 33, 68

Quem espera por sapatos de defunto morre descalço: 31, 32

Regla del juego, La: 71
Règle du jeu, La (véase **Regla del juego, La**)
Rosetta: 73

Sbatti il mostro in prima pagina: 38
Schizo: 15
Sciogliamo la catene: 20
Ser o no ser: 76
Seven Brides for Seven Brothers (véase **Siete novias para siete hermanos**)
Siempre es domingo: 41
Siete novias para siete hermanos: 71
Soldadito, El: 9

To Be or Not To Be (véase **Ser o no ser**)
Tupamaros ci parlano, I: 19, 20, 73
Tuset Street: 15, 17

Umbracle: 15

Vai e vem: 72
Vampir (véase **Cuadecuc**)
Vangelo secondo Mateo, Il (véase **Evangelio según San Mateo, El**)
Veinte años no es nada: 5, *7*, 8, 9, 21, 25, *29*. 35, 38, *40, 49*, 53, 55, 60, *63*, 64, *65*, 71, 78, *84*, 85
Vieja música, La: 20
Vint anys no és res (véase **Veinte años no es nada**)
Viridiana: 32

Índice onomástico

Abizanda, Martín: 79
Aldecoa, Ignacio: 37
Aledo, Iván: 48
Alexander, Juan: 69
Almodóvar, Pedro: 61
Amil, Carlos: 70
Amorós, Juan; 16, 17
Andersen, María: 33
Andreotti, Giulio: 38
Angulo, Javier: *14*
Angulo, Jesús: 86
Aranda, Vicente: 12, 13, 15, 16, 20, 32, 42, 68, 69, 70, 79
Arconada, César María: 35, 39
Artal, Carmen: 65

Baena, Juan Julio: 13
Baldwin, Peter: 38, 39
Balló, Jordi: 7, 46
Bardem, Juan Antonio: 13, 42, 60
Barrionuevo, José: 29
Baudrillard, Jean: 12
Bellocchio, Marco: 34, 39
Beltrán, Modesto: 32, 38
Benjamin, Walter: 10
Berrocal, Gloria: 35, 39
Bofill, Ricardo: 13, 15, 16, 17, 69
Bokassa, Jean-Bédel: 67
Bollain, Iciar: 37, 39, 70
Borau, José Luis: 12
Borràs, Ricard: 61, 62
Bosé, Lucía: 33
Bravo Portillo, Manuel: 36
Brecht, Bertold: 45
Bresson, Robert: 72
Brossa, Joan: 16
Bué, Carlos: 16
Buffalino, Gesualdo: 12, 57, 85
Buñuel, Juan Luis: 32, 39
Buñuel, Luis: 32, 34, 56, 85

Cadena, Jordi: 39, 70, 86
Camino, Jaime: 15, 16, 17
Camus, Mario: 12, 20, 32, 42
Cano Lechuga, José María: 13
Capmany, Maria Aurèlia: 38, 39, 55
Carnicero, Marisol: 86
Carroll, Lewis: 51
Castro, Antonio: 86
Catalá, Josep.María: 86
Cerdán, Josetxo: 86
Cervantes, Miguel de: 34
Ciges, Luis: 16
Cohen, Emma: 16
Colita: 16, 38, 64
Coll, Julio: 79
Cottafavi, Vittorio: 34
Cronenberg, David: 72, 73
Cuadrado, Luis: 13

Dalí, Salvador: 34, 56
Dardenne, Jean-Pierre: 73
Dardenne, Luc: 73
De Diego, Luis: 79
De Pablo, Luis: 13
De Palma, Rossy: 24, *61*
De Santis, Giuseppe: 42
De Sica, Vittorio: 42
Del Amo, Álvaro: 79
Delgado, Manuel: 22
Deu Casas, Jaume: 16
Diamante, Julio: 12
Dibildos, José Luis: 41
Díez, Sergi: 49
Dominguín, Luis Miguel: 33
Donen, Stanley: 71
Ducay, Eduardo: 13
Duràn, Anna: 47
Durán, Carles: 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 30, 33, 34, 39, 43, 56, 86

Eceiza, Antxon: 12, 13
Eisenstein, Sergei M.: 58
Erice, Víctor: 46
Espada, Arcadi: 6, 27, 28, 77
Esteban, Manuel: 16
Esteva, Dària: 21, 22, 45, 63, 66, 67, 85
Esteva, Jacinto: 4, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 43, 45, 56, 63, 65, 66, 67, 68, 85

Fassbinder, Rainer Werner: 6, 8
Fernán-Gómez, Fernando: 13
Fernández de Castro, David: 86
Ferreri, Marco: 32, 39
Fofi, Goffredo: 34, 38, 39
Foix, Josep Vicenç: 57
Fons, Angelino: 12, 13, 57
Foucault: Michel: 8
Franco, Francisco: 30
Fresquiel, Manel: 44

Garay, Jesús: 86
García, Pep: 76
García Berlanga, Luis: 13, 66
García Escudero, José María: 42, 56
García Ferrer, Juan Manuel: 5, 10, 38, 72, 79, 85
García Lorca: Federico: 34
Gas, Mario: 21
Gasch, Sebastià: 56
Genet, Jean: 71
Giménez Caballero, Ernesto: 56
Gimpera, Teresa: 16
Godard, Jean-Luc: 9, 10, 42, 72
Gombrowicz, Witold: 33, 38, 39, 72
González, Felipe: 28
Goytisolo, Juan: 68, 69
Gran Wyoming, El: 39
Grau, Jorge: 13, 15, 16
Gubern, Román: 12, 13, *14*, 15, 32, 37, 38, 39, 69
Güell, Lluis Maria: 70
Guerín, José Luis: 5, 9, *33*, 46, 85, 86
Guerra, Carles: 10
Gusi, Carles: 45, 46, 59
Gutiérrez, Chus: 20, 30

Handler, Mario: 19, 73
Heredero, Carlos F.: 86
Herralde, Jorge: 85
Hierro, Fernando: 51, 52
Hussein, Sadam: 85

Iquino, Ignacio F.: 41, 79
Irazoqui, Enrique: 18, 62, 63
Irons, Jeremy: 38
Iscar, Ricardo: 54

Keaton, Buster: 72
Kieslowski, Krzysztof: 8
Klimowsky, León: 85

Labordeta, José Antonio: 75
Lacuesta, Isaki: 5, 10, 46, 47, 54, 73, 85
Larrosa, Jorge: 26
Leduc, Paul: 36, 38, 39
Lenin: 19, 68
Leone, Sergio: 38
Lindsay-Hogg, Michael: 38
Lladó, Juan: 41, 57, 79
Lli, Jaume: 8, 28, 78
Llor, Miquel: 33, 39
London, Jack: 34
Lorente, Germán: 33, 39
Losilla, Carlos: 86
Lubitsch, Ernst: 76
Lumière, Hermanos: 11, 54

Magris, Claudio: 12, 57
Mallarmé, Stéphane: 13, 19, 25, 42, 43
Mann, Anthony: 32
Manresa, Laia: 32, 38, 39, 85
Maqua, Javier: 34, 35, 38, 39
Maragall, Pasqual: 50
Marcos, Julián: 13
Marquina, Luis: 15
Martín Patino, Basilio: 12, 57
Martínez Bretón, Juan Antonio: 86
Mas, Artur: 50, 56
Mas, Laura: 39, 47
Masó, Pedro: 79
Maurín, Joaquín: 86
Méliès, Georges: 11, 54
Mérimée, Prosper: 69
Mix, Tom: 12
Moix, Terenci: 85
Moniz, Egas: 6, 9, 25, 26, 30, 59
Montaigne, Michel de: 25
Monteiro, João César: 31, 32, 38, 72, 73
Monterde, José Enrique: 86
Mora, Alba: 46
Morin, Edgar: 58
Muñoz Suay, Ricardo: 13, *14*, 15, 42, 56, 85, 86
Murnau, Friedrich Wilhelm: 12, 58

Negri, Toni: 7, 8, 34, 39
Nicolás II: 37
Nunes, José María: 13, 15, 16, 17, 22

Oliver, Jos: 86
Oliver, Juan Luis: 16, 18

Palacios, Fernando: 79
Pasolini, Pier Paolo: 62
Paolo III: 34
Pellissa, Octavi: 85
Pérez Estremera, Manuel: 21
Pérez Galdós, Benito: 41
Pérez Giner, Josep Antoni: 85

Picazo, Miguel: 12, 42
Pinto, Joao Maria: 26, 30
Pla, Albert: 45
Pombo, Ruth: 86
Pons, Ignasi: 26
Portabella, Pere: 13, 15, 16, 17, 32, *33*, 39, 86
Portela, Luis: 86
Primo de Rivera, Miguel: 35
Prims, Nùria: 61, 62
Pujol, Jordi: 18, 85

Quadreny, Ramón: 16, 18
Querejeta, Elías: 13
Quilis, J. M.: 85
Quintana, Àngel: 86

Rabal, Benito: 63
Rabal, Francisco: 13
Ràfols, Mingo: 61
Raimon: 33
Ray, Nicholas: 72, 85
Rebollo, Javier: 20, 70
Recha, Marc: 12, 20, 30, 46, 85
Regás, Oriol: 64
Regueiro, Francisco: 12, 32, 57, 85
Renoir, Jean: 71
Resnais, Alain: 85
Rey, Fernando: 13
Riambau, Esteve: 30, 38, 85, 86
Rivette, Jacques: 32, 38
Robbe-Grillet, Alain: 58
Rocha, Glauber: 16
Rodoreda, Mercè: 55, 71
Rodríguez Zapatero, José Luis: 56
Rohmer, Eric: 72
Rom, Martí; 5, 10, 38, 72, 79, 85, 86
Romy: 16, 18
Rosales, Jaime: 72
Rossellini, Renzo: 34, 39
Rossellini, Roberto: 34, 42, 72
Rouch, Jean: 58
Ruiz Camps, Francisco: 16, 22

Sabater, Francesc "Quico": 48, 79
Sacks, Oliver: 53
Sadoul, Georges: 13
Sáenz de Heredia, José Luis: 12, 13
Salvadó, Glòria: 42, 46
Salvador, Alicia: 85
Salvat-Papasseit, Joan: 57
Salvia, Rafael J.: 79
San Francisco Javier: 34
San Ignacio de Loyola: 34, 38
Sánchez Salas, Daniel: 86
Sanmartí, Anna: 46, 47, 79
Santos, Carles: 16
Sarmiento, Valeria: 49
Saura, Carlos: 12, 85
Scavolini, Romano: 19
Sciascia, Leonardo: 12, 57
Senillosa, Antonio de: 17
Settimo, Annie: 16
Sturridge, Charles: 38
Sobrevila, Nemesio: 56
Soldevila, Lali: 13
Soler, Llorenç: 85
Sturges, Preston: 75, 76
Suárez, Carlos: 16
Suárez, Gonzalo: 13, 15, 16, 17, 32, 33, 36, 39
Summers, Manuel: 12

Tamarit, Xavier: 8, 28, 75, 77, 78
Tellado, Corín: 49
Torán, Enrique: 13
Torreiro, Casimiro: 30, 38, 86
Torres, Juan Francisco: 86
Totti, Gianni: 19
Trotski, León: 34
Tubau, Iván: 62

Valls, Jaume: 61, 62
Vargas Llosa, Mario: 58
Vázquez Montalbán, Manuel: 37, 70
Ventosa, Ana: 22, 63
Ventura, Pere Joan: 37, 39
Vergano, Serena: 16, 18, 43, 62
Vertov, Dziga: 72
Vidal, Nuria: 30, 86
Vilà, Pere: 39, 47
Villazán, Nùria: 25, 32, 39
Vincent, Jean-Didier: 6

Waugh, Evelyn: 38
Wilder, Billy: 76
Winnicott, D. W.: 6, 7, 10

Zedong, Mao: 19
Zola, Émile: 8
Zunzunegui, Santos: 86
Zurlini, Valerio: 42